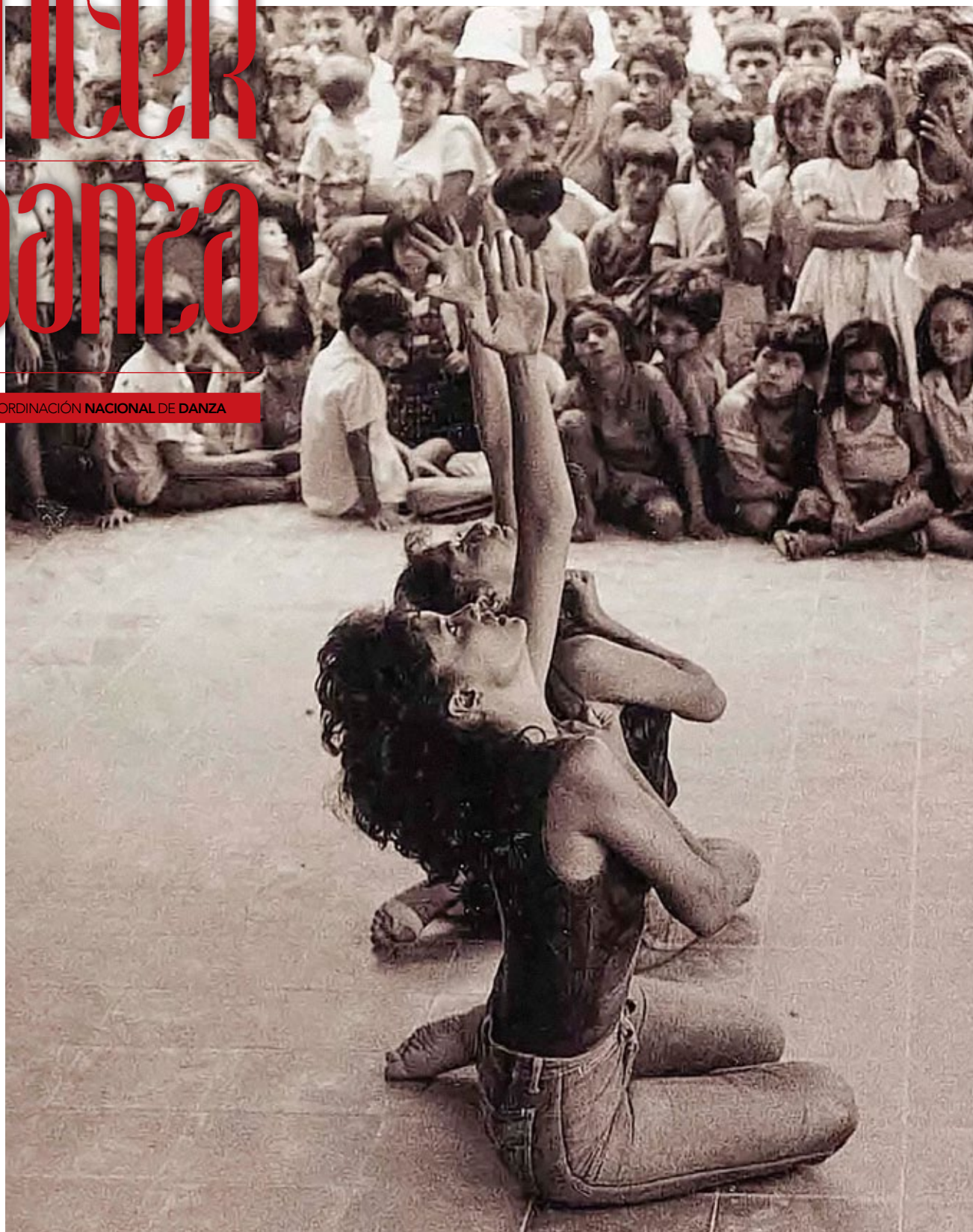


mejor danza

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA



marzo | 2018

AÑO 5 | NÚM 50

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Hayde Lachino

Editora

Juan Antonio Di Bella

Corrección de estilo

Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Diseño editorial

Daniel Lugo

Gestión de archivo fotográfico

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

Cuauhtémoc Nájera Ruiz

Coordinador Nacional de Danza

María Teresa Trujillo Posadas

Subcoordinadora Nacional de Danza

Alejandro Castruita

Subdirector Administrativo

Charleen Durán

Subdirector del Programa Nacional de Danza

Gabriel Torres

Administrador del Teatro de la Danza

Martha Herrera

Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público



LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS NO SON AJENAS A LO QUE PASA EN EL MUNDO, mucho de su hacer está permeado por las dinámicas sociales, políticas y económicas que marcan la pauta de las sociedades contemporáneas, es por ello que este número lo hemos dedicado a la intersección entre danza y política.

El arte, desde las vanguardias del siglo XX, se ha caracterizado por una mirada crítica hacia las problemáticas de la sociedad. Muchas de las rupturas estéticas se han suscitado en medio de grandes conflictos sociales que transformaron el mundo. Pareciera que las nuevas subjetividades que emergen de las transformaciones sociales requirieran formas artísticas acordes con otra manera de ver el mundo.

Los cambios en la manera de concebir la danza son el resultado de profundas transformaciones en el entorno. Además, no hay nada más político que la acción conjunta para lograr un objetivo, que es lo que cada día hacen los bailarines sobre la escena. La danza es política en su propia manera de organizar los cuerpos.

En nuestro tiempo, cuando los discursos políticos y las diversas ideologías aparecen agotadas, sólo el arte logra provocar conmociones en la conciencia de las personas, al colocar en primer plano aquellas temáticas que son sensibles a la sociedad.

En este número hemos convocado a autores y colectivos que se interesan particularmente por su reflexión política desde el arte y que ven en los saberes de la danza y el cuerpo fuentes poderosas de resistencia en tiempos complejos y oscuros.

En este breve panorama, Latinoamérica es el centro del análisis, quizá porque en la región, la danza siempre ha acompañado las luchas y resistencias de los pueblos.

Que este número sirva para pensarnos como agentes fundamentales del cambio social, tomando a la danza como nuestra forma de incidir en la realidad y transformarla.

Hayde Lachino



DANZA
LA FRONTERA COMO
COREOGRAFIA
POR MINERVA TAPIA

6

TRES POEMAS DE CUERPO Y MEMORIA
POR RICARDO RUBIO

14

CLAUSTROFOBIEDAD
NO
POR CLAUDIA OSORIO FERNÁNDEZ

62

66 CARMINA DESPUÉS DE LA ERA

80 **REPORTAJE FOTOGRÁFICO**
LA PLAZA DEL DANZÓN
POR SANDRA HORDÓÑEZ

dossier

20

DAN-
ZA
Y
POLÍ-
TICA

EL NÚCLEO DE LA DANZA, LA RESISTENCIA
POR BERTHA DÍAZ

DANZA, VIDA Y POLÍTICA: UN PROBLEMA A REHISTORIZAR
POR LUCÍA NASER

FIGURAS DEL DESPLAZAMIENTO, UNA BREVE DRAMATURGIA NÓMADA
POR JOÃO LIMA

¿PUEDE UNA MARCHA HABLARSE A SÍ MISMA?
POR LA LIGA TENSA

MEMORIA EN EL CUERPO
POR CARDIELA AMÉZCUA LUNA

LA FRONTERA COMO *coreografía*

POR MINERVA TAPIA



BORDO EN OTAY. FOTO SCOTT BELDING. GDMT. TIJUANA. B.C

Las fronteras despiertan el sentido crítico de quien las vive, y es por eso que artistas han creado obras que aluden a la frontera México-Estados Unidos. La danza contemporánea que me ocupa en este escrito es aquella que se genera en la región Tijuana-San Diego y que cita a la frontera entre estos dos países. La línea o frontera entre México y Estados Unidos fue implementada en el año de 1848 (St. John, 2) y desde entonces ha sido motivo de problemas y negociaciones entre ambos países, pero también motivo de inspiración, creando así una cultura fronteriza.

En este texto analizo coreografías que llamo *danzas fronterizas*, y que inician en la década de 1990. Mi intención es demostrar cómo el cuerpo bailarín encarna la frontera, y exponer qué tipos de fronteras usan los coreógrafos contemporáneos como inspiración. En específico tengo especial interés en darle visibilidad a las aportaciones de la coreografía para el estudio de fronteras.

Mucho se ha investigado y escrito en ambos lados de la región sobre la cultura fronteriza, y ésta me ha servido como guía. La doctora en letras hispánicas, María Socorro Tabuenca Córdoba, comenta que lo que nosotros describimos como literatura fronteriza o escritura fronteriza, en muchos casos se refiere a conceptos más que a una región geográfica. Sin embargo, para aquellos que estudiamos el tema desde el lado mexicano, generalmente encontramos difícil pensar en la frontera sólo como una metáfora, y este ha sido el caso de muchas de las danzas fronterizas que están inspiradas en el espacio geográfico, en específico por el cruce de garitas o en el cruce sin documentos (Tapia, 11).

El tópico “frontera” lo vemos en la literatura, en el arte, en el cine y en la música. Pero hasta recientemente no lo habíamos percibido en danza, de una manera clara, en ambos lados de la frontera. Generalmente quienes se han encargado de estudiar las fronteras son los sociólogos y los antropólogos, a pesar de ello, ahora con la producción de danzas fronterizas, apreciamos cómo el coreógrafo entra a un nuevo terreno de investigación y pone sobre el escenario el sentido crítico en movimiento, que le ha despertado la experiencia fronteriza. Si bien la metodología del estudio de la frontera a través de estadísticas nos ofrece una clara idea de la cantidad, la coreografía nos aporta el ver, además de números, la representación de los cuerpos que son afectados por la frontera, de manera que pueden provocar empatía de un modo más directo que los números. Juntos, ambos acercamientos de estudio se potencian y nos ayudan a comprender el fenómeno fronterizo.



¿QUÉ SON DANZAS FRONTERIZAS?

Entiendo como danzas fronterizas aquellas obras interpretadas a través de la danza contemporánea, que tienen como asunto principal actividades y conflictos fronterizos y transfronterizos. Estas danzas abordan factores sociales, económicos, políticos o de identidad, que afectan a sus creadores y a los espacios donde ellos residen. Algunos temas pueden venir desde el uso de la comedia para hablar de identidad, hasta coreografías bañadas de violencia para hablar del narcotráfico. El tema más común en ambos lados de la frontera es aquel que trata sobre la migración indocumentada hacia los Estados Unidos.

Son obras híbridas compuestas por movimiento contemporáneo, que en algunos casos han incluido voz, música, silencios, textos, proyección de imágenes, gestos que denotan de qué lado del bordo es creada su danza, objetos de escenografía y utilería que aluden a la región. Casi en su mayoría existe una línea, un límite, un bordo, algo que divide el espacio usado, misma que pudiera ser creada con una luz, con los cuerpos de los bailarines, con una imagen, con texto, con escenografía o con utilería. Si bien su creación inició en los 90 en la región Tijuana-San Diego, su producción se ha realizado en otros estados de la república mexicana, así como en Arizona, Illinois y Texas.

En la danza, el tema se ha tratado de diversas formas, y quizás podemos considerar precursores de lo que hoy se denomina danza fronteriza a coreógrafos como José Limón y Anna Sokolow. En sus coreografías, José Limón representa fronteras ideológicas, fronteras físicas y fronteras metafóricas. En trabajos como *Danzas mexicanas* (1939), Limón negocia sus raíces mexicanas desde lejos, desde otro país y desde otra cultura. Él cruza la frontera para no olvidar sus orígenes. Anna Sokolow, una cruzadora de fronteras, crea obras como *El exilio* (1939) en donde analiza el dejar un país, y se inspira en el cruce de la “frontera” entre Israel y Estados Unidos. Sokolow, al igual que Limón, viven largos años produciendo coreografías que de alguna manera están relacionadas con otro país. Ellos representan a una generación que cruzó fronteras, viven cruzando fronteras físicas, culturas, y exploran tópicos de identidad. Más que enfocarse y experimentar una frontera cerrada y gruesa, experimentan una frontera porosa, porque crearon puentes para cruzarla.

LOS COREÓGRAFOS Y SUS DANZAS FRONTERIZAS

Entre las coreógrafas que han realizado danzas fronterizas en San Diego están Nancy McCaleb, Jean Isaacs, Patricia Rincón y Allison Green. Para McCaleb, Isaacs y Green, Tijuana ha sido un espacio artístico en el cual han querido colaborar. En cambio para Rincón, aunque latina, su interés en cruzar o recuzar una frontera ha

sido con países del Cono Sur. McCaleb es una de las primeras coreógrafas en producir más de una danza fronteriza, sus obras abordan la identidad fronteriza con trabajos como *Zona Río* (1996). En sus obras, McCaleb trata la identidad fronteriza desde la parodia y el humor. Es central para la discusión de esta danza entender lo complejo del escenario afectivo en la coreografía fronteriza: en los casos de Isaacs (*My/Your Border*, 2009) y Green (*Nothing to declare, but everything to say*, 2006), ambas han tenido una larga amistad con bailarines del lado mexicano y su producción coreográfica de cierta manera es reflejo de esta comunicación. Aluden a la frontera física, al borde, a la garita que ellas mismas han tenido que experimentar. Patricia Rincón creó *Peeled* (2010) para los estudiantes de la Universidad de California, San Diego, obra que trata uno de los asuntos más visibles en las danzas fronterizas, el tema de la inmigración indocumentada (Tapia, 164).

Actualmente la producción de danzas fronterizas se está dando no sólo en los espacios de coreógrafos de San Diego y Tijuana. Su producción también se origina en colegios y universidades de Estados Unidos, como Southwestern College en Chula Vista, la Universidad de Texas en El Paso, la Universidad de California en Riverside, y la Universidad de Northwestern en Chicago; espacios donde existe una gran población de latinos, primordialmente de mexicanos.

Los coreógrafos que han incursionado en este tipo de danzas en Tijuana son Jaciel Neri con la obra *Bodies are not Borders*; Henry Torres y Ángel Arámbula con *Flor de siete hojas*; y el trabajo que he realizado con el Grupo de Danza Minerva Tapia desde 1995 con obras como *Danza indocumentada*, *Ellas danzan solas/Illegal Border*, *La cobija y Cuerpitos fronterizos*. En Tijuana, la producción de danzas fronterizas es mayor que la de San Diego, y los tintes de dramatismo en el escenario son más evidentes. Otros coreógrafos, aunque no han realizado danzas fronterizas, crean un lazo de colaboración con algún miembro de la comunidad dancística del otro lado de la frontera. No estoy diciendo que todos los coreógrafos en Tijuana tienen alguna relación artística con San Diego, pero sí es una característica de la región, y esto se debe a la cercanía con esta ciudad, que cuenta con varios grupos de danza contemporánea. Los temas de las influencias estéticas y de las colaboraciones, por cuestión de espacio, las desarrollaré en otro escrito.

FRONTERAS/BORDERS

Para comprender los problemas abordados en estas coreografías no tan sólo hay que pensar que son el reflejo actual de nuestra sociedad, sino que, históricamente, la



DANZA INDOCUMENTADA. FOTO JUAN CEDAÑO. IMAGEN ROBERTO ROSIQUE. GDMT. JOYCE SOHO, N.Y

misma identidad cambiante de la frontera y su compleja carga de problemas políticos afectan cotidianamente a los creadores que viven cerca de la frontera. Estas coreografías pueden crear espacios de reflexión, y nos hacen pensar en dónde está situada la nacionalidad (tema que ha sido puesto bajo la lupa, por ejemplo, por grupos musicales que, incluso viviendo en Estados Unidos, representan a México en el imaginario popular, como son los casos de Los Tigres del Norte, Los Tucanes de Tijuana, Intocable, Lupillo Rivera y varios jóvenes gruperos mexicanos). La frontera, en estas circunstancias particulares, pone en duda la territorialidad del ser mexicano: “El otro México que acá hemos construido, el espacio es lo que ha sido, territorio nacional. Este es el esfuerzo de todos nuestros hermanos, y latinoamericanos que han sabido progresar” (Los Tigres del Norte). En muchas ocasiones esta música regional mexicana es usada en las danzas fronterizas (*Flor de siete hojas*, de Lux Boreal, y *La cobija*, del Grupo de Danza Minerva Tapia, por ejemplo).

Para entender el problema de la frontera México-Estados Unidos, y cualquier otro, es conveniente escuchar las diferentes voces de ambos lados. Dentro de las letras y desde el lado norte, Gloria Anzaldúa la ha pensado como “... una herida abierta donde el tercer mundo raspa contra el primero y sangra” (25), y desde el lado sur, Norma Iglesias

Prieto nos dice que una frontera “aunque produce tensión, implica simplemente un trámite que quita tiempo en su rutina diaria de circulación en ambos países” (98).

La frontera, en momentos, puede parecer inofensiva o poco importante, pero en otros, parece un monstruo que despierta cuando menos te lo esperas, mucho depende de dónde te encuentres en relación a ella. Las definiciones de quien vive de cerca la frontera en ambos lados del bordo indican su problemática. Como región en la cual las danzas fronterizas inician o proliferan, se trata de un sitio donde las tensiones entre ciudades hermanas son profundas. Norma Iglesias Prieto lo ve así: “la frontera México-Estados Unidos, en particular la de Tijuana-San Diego, ha sido reconocida históricamente por sus múltiples procesos de interacción e integración, pero también de tensión. Ésta es una región en la que los sujetos se ven constantemente provocados y confrontados por la compleja y dinámica realidad que los envuelve. Las numerosas provocaciones han servido como materia prima para la creación artística y la investigación científica” (Iglesias, 97). Estas provocaciones han servido para que las danzas fronterizas puedan ser también un espacio generador de resistencia.



FLOR DE SIETE HOJAS. FOTO JUAN CEDEÑO. LUX BOREAL. CENTRO CULTURAL TIJUANA



Sin duda, las danzas fronterizas pueden ser creadas desde cualquier lugar, puesto que las experiencias de la frontera originan y encarnan un tipo de frontera que se lleva dentro, y éstas se expanden más allá de la geografía donde existe un borde, una frontera. Pero también es más evidente que la sola cotidianidad de cruzar o vivir cerca de una frontera, produce y despierta la reflexión, y ésta, la creatividad. Es por eso que la mayoría de las danzas fronterizas se han creado cerca de una frontera física.

No nos sorprendería que las danzas fronterizas tuvieran continuidad en los próximos años, y que mostraran un repunte en esta época, debido en buena parte a los problemas políticos y sociales que surgen de posturas racistas como las de Donald Trump, o la reciente ola de violencia generada por actos relacionados con el narcotráfico y el feminicidio.

Como lo menciono anteriormente, las danzas fronterizas creadas en ambos lados de la frontera México-Estados Unidos, a pesar de que su producción está dividida por el borde físico y político, y de que éstas son coreografías que construyen espacios de reflexión y casos de resistencia, paradójicamente nos identifican y nos unen como gremio dancístico fronterizo. Se puede decir que las danzas fronterizas son parte de la identidad dancística de la región. Generalmente se piensa que las fronteras nos separan; no obstante, los gremios de danza de Tijuana y San Diego permanecen en contacto a través de su producción de danzas fronterizas. |||

Referencias bibliográficas

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: The New Mestiza/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute, 2007. Impreso. p. 25.

John, Rachel St. *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border*. Princeton: Princeton UP, 2011. Impreso. p.2.

Iglesias, Norma Prieto. "Tijuana provocadora. Transfronteridad y procesos creativos." En *Transfronteras: Fronteras del mundo y procesos culturales*. Colegio de la Frontera Norte: Tijuana, Baja California, 2015. Impreso. pp. 97-98.

Tapia, Minerva. *Danzas Fronterizas: Contemporary Dance at the U.S.-Mexican Borderland*. 2014. University of California, Riverside, disertación para doctorado. Impreso.



ELLAS DANZAN SOLAS / ILLEGAL BORDER. FOTO JUAN CEDEÑO. PROYECCIÓN DE VIDEO KARA MILLER.
GRUPO DE DANZA MINERVA TAPIA (GDMT), CENTRO CULTURAL TIJUANA





Tres
de
y m

Mi abuela, sentada en el sofá de la sala; yo, en el cuarto de al lado, esperando a que suene la pista seleccionada para tirarme al piso y empezar. Escucho, entro a la sala, me tiro al piso, ruedo, grito, me paro, salto, corro; grito más, me toco el cuerpo, la cabeza, el pecho, los muslos; hago ruido, mucho ruido, caigo y vuelvo a revolcarme, respiro profundo. En la alfombra, me quedo viendo al techo de la casa. Termina la música y mi abuela me mira a los ojos y me dice: “Ay muchacho visionudo, qué ocurrencias haces”.

Glosario de la abuela:

Hacer visiones: proceso a través del cual se hace perceptible lo que ocurre internamente en el cuerpo. Garabato del cuerpo.

.....
Visionudo: sujeto que construye imágenes perceptibles, no solamente a través de la visión.

.....
Ocurrencias: la materialización de un evento inesperado, generado espontáneamente.

.....
Ocurrir: correr al encuentro de algo.

nas
pe
emoria

POR RICARDO RUBIO

FOTOGRAFÍA: RICARDO RUBIO Y JUAN ANTONIO JARAMILLO

Nombrar es potencial de destino; luego entonces mi abuela nombró mi ejercicio dancístico: soy un visionado que hace ocurrencias con el cuerpo. A mi cuerpo le ocurren cosas; en mi cuerpo es donde ocurren y su reverberación se queda en la memoria de los brazos, de las piernas; en una pulsación conocida, casi familiar, que reconozco en la excitación de mi respiración o en la euforia de los saltos o los giros. Todo un acontecimiento, sacarle sonidos a la tierra.

Si el cuerpo es una “ocurrencia”, mi oficio es ampliar la ruta que existe entre la intención primera y la materialización de ésta misma. La ocurrencia como la manifestación de algo que unifica a lo vivido y lo vivible en el espacio del cuerpo; quizás lo que llamamos “estar en el aquí y en el ahora”. Cuando estoy aquí, recuerdo, y el recuerdo se vuelve un presente; la ocurrencia contiene ambos tiempos.

Me gusta saborear mis ocurrencias, platicar con ellas, darme tiempo para preguntarles qué intenciones tienen, quién más las hace... ¿Repetirlas? No, rehacerlas. De niño hacía las mismas ocurrencias hasta que dejaban de excitarme. Las dejaba como juguetes que habían perdido el poder de sorprenderme. Bailo porque quiero reconciliarme con mis ocurrencias, dejar que ocurran.

es un niño que desgajó una palabra hasta llegar a la semilla.

Cargaba la semilla entre los pies.

¿Dónde se enredan los niños sus bullicios?

tes de ser niño, siempre supo que no era ni hombre ni mujer.

Ésta es la historia de un gajo de palabras que se comió a un niño.

niños enredan sus bullicios en semillas.

tes de ser semilla, supo que ya había sido hombre y mujer.

Ésta es la historia de un niño que enreda sus bullicios en la vida que baila.



A los 12 años me mudé a vivir a Estados Unidos. Mi primer acercamiento a la danza lo tuve ahí, en la escuela secundaria. Aprender el Jarabe Tapatío o el Son de la Negra fueron actos de evocación. Bailaba para recordar sabores y olores, para invocar a la familia lejana. Mi maestra, cuyo único patrimonio consistía en tener un abuelo de Puerto Vallarta y un inmenso amor hacia lo mexicano, decía: “Yo m’iacuerdo que el abuelo le hacía así”. Y se arrancaba a imitarlo con gran emoción; y después nos retaba preguntando: “¿Qué ustedes no son de allá? ¡zapatéllenle!”

A la siguiente semana, Urbano, un compañero del grupo que hablaba muy poco español, llevó un vídeo en formato VHS de una fiesta familiar donde bailaban algo muy parecido al Jarabe Tapatío; fuimos felices imitando al tío de Urbano, quien se veía que tenía los mejores pasos. La maestra lloró ese día cuando por fin pudimos completar las piezas/pasos de la danza. Nuevamente, lo que me unía a ella no era el folklor, ni el amor por el país lejano, eran las ocurrencias, una danza llena de ocurrencias que entre todos hilábamos para que tuviera un sentido; más que estético, emotivo, entrañable. Así aprendí la importancia de la evocación, de abrir el cuerpo como un canal para encontrarme con lo que yo había sido.

De regreso a México, entré a estudiar danza “formalmente” y dos cosas me sorprendieron: los enormes espejos que había en el salón (hasta ese entonces bailar tenía más que ver con un mecanismo interno de percepción de ocurrencias, que con el acto voyerista de verlas y desarticularlas en gestos, como si los movimientos fueran cadáveres medibles) y el poco tiempo que tenía para disfrutar y platicar con mi cuerpo. Fueron tiempos difíciles; corría tras los pasos de la danza, como caballo tras una zanahoria. Creo que siempre llegué tarde. Fueron tiempos de poco reparo en la ocurrencia.

Cuando me pienso bailando, encuentro miles de grietas, intersticios, espacios de rupturas: el brazo izquierdo roto, por haber saltado de un árbol a la edad de 6 años. Inquietante: lo que se rompió fue el brazo, quien lo recuerda es el hombro, quien lo manifiesta es mi respiración.

Mi afición a la danza está poblada de anécdotas como éstas, miles de partículas de recuerdos. No es una simple metáfora: la vida vivida nos contiene; nuestro ánimo, ánimo del baile, nos contiene. Lo que llamamos memoria es sólo una muy pequeña bitácora de un enorme archivo que se manifiesta diariamente en nuestro flujo respiratorio o sanguíneo; textura de la piel, gustos y apetencias, etcétera. ¿Qué es nuestro ADN sino la memoria de lo que seremos, de una posibilidad de ser el cuerpo?

En las danzas tradicionales se baila para hacer coincidir pasado con futuro, en las redes complejas de la métrica rítmica se devela la madeja de pulsaciones ancestrales; se baila para estar en todas las posibilidades del ser, es un entramado de verbos: verbos visibles y verbos invisibles, pero perceptibles. Bailar desde la genética. Me gusta bailar porque me interesa el encuentro con las sombras que genera mi cuerpo; la revelación de estas sombras, no como la ficción de la danza sino como el cuerpo mismo de ella.

Es este proceso de aprehensión y articulación de lenguajes que generan discursos que pueden ser conscientes o inconscientes para quien los ejecuta, pero son perceptibles para el espectador. Y me pregunto: ¿se puede generar una pieza coreográfica mostrando las sombras de este íntimo proceso de creación? Para contestarme esta pregunta decidí hacerle una autopsia a mis movimientos. ¿Qué hace que un movimiento sea especial para el que lo hace? ¿Por qué sobrevive? Por alguna razón me detengo en ciertos lugares de mi danza.

Carmen Funnes, coreógrafa gitana, me montó un baile por soleá. Se paró frente a mí y me dijo: “Camina hacia el centro y, cuando termine el canto, zapateas y después cierras”. Yo le pregunté: “¿Pero cuándo empiezo a bailar y cuándo cierro?” Ella me contestó, como si no entendiera la pregunta: “Empieza cuando tengas ganas y termina cuando se hayan acabado las ganas de bailar”. Dos instrucciones guía que me han ayudado a comprender el complejo proceso de creación de un palo flamenco: empezar a bailar hasta que se necesite y dejar de hacerlo cuando se haya concluido el encuentro con la emoción. Estas dos instrucciones son complejas de seguir cabalmente, pero sin duda me han ayudado a entender cómo estar en el cuerpo creativo y los encuentros que tengo cuando bailo.





*.... y todo se reduce a un instante,
donde estuve con mi cuerpo,
donde me quedo sin permiso de mí,
sin aliento,
desaliñado a veces,
con ligeras dosis de verdad que evidencian lo que soy en el otro,
lo que soy con el otro,
en esa caja negra a donde entro para salir de mis creencias,
a donde entro a mirar lo que no veo de mí,
donde soy a veces.*

El construir mis propios montajes fue una necesidad de hacerle justicia a las ocurrencias de mi cuerpo, para permitirme momentos de diálogo con mis visiones; encontrar, también, nuevas formas de compartir con el espectador-amigo-confidente-testigo-cómplice. Movernos juntos y estar en la vida. La construcción de una pieza coreográfica, en mi caso, tiene más que ver con un proceso de invocación y evocación para permitir que los flujos cabalguen en el cuerpo; dentro de mí están todos los “mís” que he sido, que he podido ser. Sólo hay que dejar que ocurran y dejar que, como dice Billy Elliot, suceda la electricidad.■

poesíer

DAN-
ZA
Y
POLÍ-
TICA



el núcleo de la danza, LA RESISTENCIA

POR BERTHA DÍAZ

La escritura de este texto está atravesada por tres episodios. El primero, la generación de un zurcido preliminar de una investigación sobre la escritura frente a la escena, en la que he revisado algunas propuestas, al tiempo que he desarrollado algunas tácticas, para buscar cómo volcar en la escritura los afectos que quedan en el cuerpo tras ese impacto sensitivo que se activa cuando unx, en tanto espectador/a, se ha expuesto ante un espectáculo vivo. Y hacer también de esa práctica escrituraria una expresión del cuerpo y del movimiento.

El segundo episodio es la lectura de un libro revelador, a mi criterio, de autoría del pensador Pascal Quignard: *El origen de la danza*. El escritor sitúa la danza en aquel lugar que pre- viene al lenguaje, que está en los orígenes del mito. Se trata del reconocimiento de la misma, no como elemento codificado sino como una expresión conectada con los principios, con los fundamentos, con las bases del cuerpo, de cualquier *corpus*. Ahí donde aún no hay articulación, hay danza. Ahí en la antesala o en las cenizas del mundo y/o del hombre, en los lugares donde se posa la zona muda de la existencia, Quignard parece decir que la danza se hace evidente.

La tercera cuestión, que podría parecer totalmente banal, pero es medular en todo este proceso por su operación en la dimensión pragmática de la vida, es el daño irreparable de mi ordenador, cosa que interfirió en el primero de los episodios aquí señalado y también en la escritura de este texto. Curiosamente, el rompimiento de un aparato que se ha vuelto tan central actualmente, pone de manifiesto el desastre. Decía Blanchot: el desastre, que viene de *dis-astro*, la privación de la estrella. Se pierde el sentido al dejar de gravitar alrededor de algo que le habíamos dado una centralidad. Otro sentido necesita acontecer. Y eso sólo a través de la apertura y disposición a otro movimiento posible.

Estos tres sucesos hicieron que la escritura de este texto se desviara de una idea preconcebida para terminar

siendo un documento excesivamente personal (advierto a lxs lectorxs de ello). Pareciese, al menos a mí me resulta así, que cuando aparece la danza, cuando se la nombra, cuando se encarna de verdad, uno se revela en singular. Pero no en la versión más obvia de esa singularidad, sino también en las sombras que la constituyen. Hablar de la danza verdaderamente, abordarla, implica que uno no pueda escapar del propio movimiento en presente, del pulso que pone en funcionamiento la vida en su instante mismo de expresión.

¿Pero por qué refiero que estos tres momentos hicieron que este texto tomara un punto de giro? Hayde Lachino, editora de esta revista, me invitó a colaborar en este número con un texto que hablara sobre lo que implica resistir desde la danza. Y creo que estas anécdotas me llevaron a pensar en el vínculo entre la danza y la resistencia de un modo distinto (distante) al que se asocian estas dos palabras en el imaginario artístico dominante y que cada vez más, al llegar a ese punto, noto que me causa ruido, que desconfío de esa modalidad imperante de asumir esa relación.

Tales episodios contribuyeron a insistir en un sendero de desnaturalización de la palabra “resistencia”, absolutamente instalada en las prácticas artísticas (y también de activismo/política) de mi contexto: Ecuador y -me atrevo a decir- de buena parte de América Latina. Desde alrededor de la mitad del siglo xx el término *resistencia* se ha usado para nombrar ciertas formas de producción que si bien iniciaron como contrapunto crítico de las formas dominantes en las prácticas escénicas, se volvieron hegemónicas rápidamente y contradictorias con el sentido mismo del término en las varias capas que lo componen.

Mucho del teatro y de la danza que se levantó desde esa etiqueta ha terminado por generar prácticas que sirvieron para levantar nichos de verdades absolutas, que a su vez permitieron que ciertos directores/coreógrafos devinieran personajes incuestionables para el esquema de



BERTHA DÍAZ MARTÍNEZ

representaciones gobernantes. Múltiples de esos artistas-colectivos que se nombran aun como “artistas de la resistencia” erigieron desde su supuesta periferia ideoes-tética unos lugares tan claros, tan absolutos, tan lejanos a la permeabilidad y a la contaminación, que olvidaron que toda resistencia es política y es poética, y que estos dos términos implican movimiento.

Cuando digo política, me refiero a lo elemental: a la toma de posición y al ejercicio consciente de cohabitar en la *polis*; de la puesta en diálogo, del juego, del quiebre, del conflictual alumbramiento de estar ante el otro, que es la alteridad absolutamente opuesta a uno; de estar ante uno mismo como otro, como alguien siempre nuevo. Mientras, cuando digo poética, lo hago también en el sentido más amplio. José Antonio Sánchez lo refiere de manera muy clara: “Identifico lo poético con aquello que cumple la función asignada por Alain Badiou al arte: la de producir como visible aquello que para el imperio no existe”¹. Resistir en danza entonces implicaría el compromiso constante de conectarse con lo poético y lo político, con actualizarlo, con disponerse a él.

Episodio 1

(Decir el acontecimiento). No soy bailarina. Nunca tomé clases de danza. Escribo sobre y frente a la danza desde hace algún tiempo. La danza me devuelve a la escritura de un modo siempre nuevo. Una pista para mí misma es que cuando la danza ocurre, la palabra no permite ser empleada de manera habitual. El léxico no alcanza, tampoco la sintaxis conocida. La danza, cuando se manifiesta en su amplitud, revela su resistencia a entrar en el orden de las cosas, tensa los códigos desde los que se alza. A veces deliberadamente y otras (sólo breve, sutil, pero contundentemente) se deshace de ellos. La danza se resiste al apresamiento por la palabra. Se toca con las palabras el borde del acontecimiento que genera, se acerca. Las palabras bailan frente a la danza. Apenas la rozan. Escribir sobre danza, entonces, es una aproximación, un casi.

La danza opera por desajuste en relación al movimiento conocido, al gesto identificable. Cuando la danza desafía la gravedad, el ritmo esperado, la relación entre peso y energía, al espacio en el que se genera o que abre y, por ende, a la mirada que se enfrenta a ella, la escritura sobre ella se revela contra sí misma y se obliga a buscar un más allá de sus límites regulares.

1. Sánchez, José Antonio. “Dispositivos poéticos I”. Bogotá. Disponible en línea en <https://parataxis20.wordpress.com/> [última consulta: 24 de febrero de 2018]



PASCAL QUIGNARD. CORTESÍA DE FRANCE CULTURE EN EL



MESTRO ETRUSCO_FOTO WIKIMEDIA COMMONS



ALAIN BADIOU. FUENTE WIKIMEDIA COMMONS

Episodio 2

(Tres citas textuales del libro de Quignard):

“La danza apela al cuerpo antes del lenguaje (al cuerpo originario, al cuerpo ovular, al cuerpo embrionario, al cuerpo fetal, al cuerpo natal, al cuerpo infantil). Al cuerpo antes del yo. Al cuerpo antes de la posición sujeto. Al cuerpo antes del rostro. Al cuerpo antes del espejo. Al cuerpo antes de la piel. Al cuerpo antes de la luz”².

“En latín, el gesto define la *e-motio*. *Gestus est motus corporis*. De allí que la danza sea el cuerpo que se mueve o que va a moverse mucho antes de que se ponga a caminar en el día en donde surge. La danza es cualquier cuerpo humano que se emociona, que se moviliza”³.

“El bailarín es el vagante sin ‘trepidación’, sin vacilación, sin miedo, sin huida. El cuerpo del bailarín es el único cuerpo que no tiembla. Se lanza en lo negro. Se arroja en los brazos de Dios”⁴.

Desdibujó mis palabras con las que abro el acápite anterior. Danzo. No tiene que ver (solamente) con el haber tomado clases. Todos, en principio, hemos danzado. O quizás quepa decir que todo en el principio danzó. O todo principio ha sido provocado por la danza o ha sido danza. Resistir en la danza quizás no consista en buscar tácticas para combatir los modos en que se ha instalado el lenguaje, se ha instituido. Probablemente no consista en batallar en el campo de representaciones del arte, respondiendo a él con nuevas formas expresivas. Pero quizás sí implique reconocer esa posición primera. El lugar desde el que ella toma posición, nos posiciona.

Se me antoja pensar que resistir en la danza siempre consista en el retorno al origen, a lo elemental, a ese lugar que al no ser aún formal, no pueda más que remitirse a sí mismo, a la potencia de la vida y al mismo tiempo a la “*energeia*”, es decir a aquello que está actuando en presente y va abrir un canal propio, desconocido, que se escapa todavía al nombre. Resistir en la danza podría incluir también caer, desvanecerse, reconocer qué hay por debajo de la técnica o habitarla con tanta carnosidad al punto de convertirla en permanente diferencia de sí misma.

2. Quignard, Pascal. *El origen de la danza*. Buenos Aires: Interzona editora, 2017; pág 88.

3. *Ibid.*, 122.

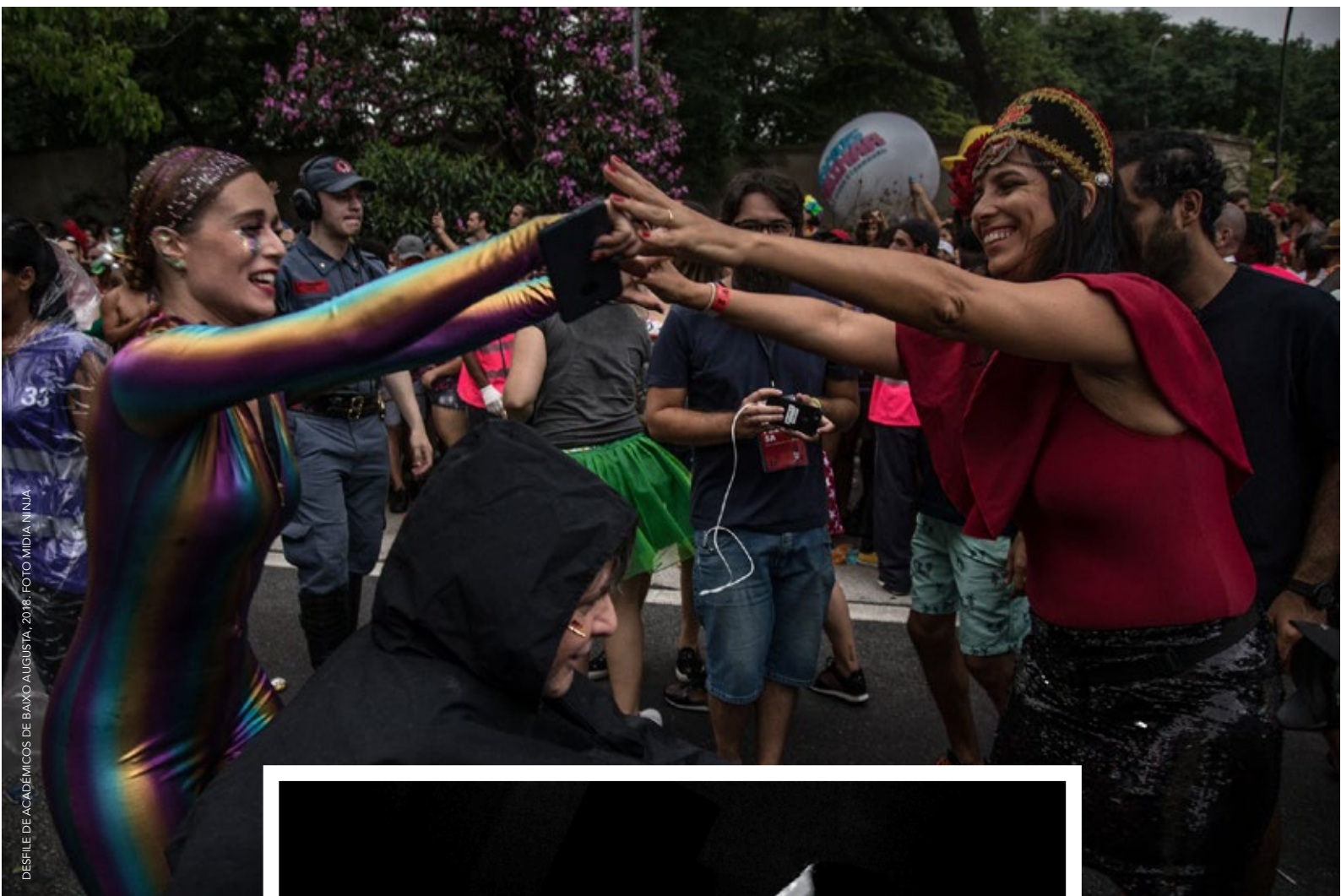
4. *Ibid.*, 190.

Episodio 3

Parafraseo el texto de una amiga a través de mensajería instantánea cuando le conté de mi daño del ordenador: “A veces los computadores no son capaces de seguir nuestro pulso, no logran seguir nuestros flujos y estallan, colapsan”. El ordenador cae. Un aparato no puede, efectivamente, contener nuestros flujos. Nadie sabe lo que puede un cuerpo, pero todos sabemos lo que no pueden ciertas cosas. Sabemos bien que a veces ellas se rompen. El desvanecimiento del aparato hace que me desvanezca. Algo ha desaparecido. Cuando algo se quiebra, se colapsa, cuando el movimiento de las cosas se interrumpe, el cuerpo no sabe cómo volver a erguirse. Las formas antes conocidas de levantarse no sirven. Entonces aparecen gestos elementales: gatear, balbucear, gemir, gritar. Intento modos de ponerme en pie, poner la lógica en pie. Invento cómo recuperar las cosas. Parcharlas, recomponerlas, cuidarlas. Quizás todo hable de la necesidad de inventar un movimiento desde cero, de otras relaciones posibles detonadas de esa caída y ese borramiento.

La danza llega en el momento justo para brindar de su sabiduría al estado de las cosas, para decirnos cómo resistirnos a los órdenes, a los códigos, a las ideas previamente dadas...||





DESFILE DE ACADÉMICOS DE BAIXO AUGUSTA, 2018. FOTO MÍDIA NINJA



BAILARÍN DE FLAMENCO. FOTO IVAN PEPLOV. FUENTE WIKIMEDIA COMMONS

danza, vida y política: UN PROBLEMA A REHISTORIZAR

POR LUCÍA NASER

Los ataques vanguardistas al arte son ataques a la única institución sobre la cual los artistas tienen alguna influencia.

Ramsay Burt (2006)

La sociedad mundial es el teatro del arte afectivista.

Brian Holmes (2010)

La danza contemporánea se caracteriza desde sus inicios por una energía subversiva cuyos impulsos emancipatorios del cuerpo y de la percepción dialogan y negocian con las formas y relaciones que la danza va adoptando en el campo artístico y en el más amplio campo social.

Lejos de adoptar un abordaje determinista de lo social sobre lo dancístico, pero también lejos de la hipótesis que visualiza al campo artístico como uno completamente autónomo, partiré de la premisa de que para comprender las políticas y filosofías de la danza es necesario analizar no sólo sus lógicas internas –en tanto disciplina artística, técnica de movimiento o abordaje anatómico-fisiológico del cuerpo movimiento y en relación–, sino también sus modos de legitimación, sus convenciones, sus instituciones, su historia y sus conflictos internos y con otros campos.

El concepto de “campo” –aportado por Bourdieu y que da impulso desde Francia a un abordaje sociológico del arte– implica un pensamiento del campo artístico como

uno *relativamente autónomo*, en el que los actores toman posiciones a partir de las posturas de los otros y de la propia narrativización que el campo hace de sí mismo (Bourdieu, 2002, 2002b).

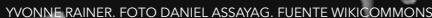
En cuanto al campo de la danza contemporánea, propondré que su historia está determinada por la ambivalente tensión entre los impulsos revolucionarios que le dan inicio y las fuerzas disciplinarias y neoliberales que presionan para su definición y mercantilización, y también para su autonomización, lo que le aporta independencia a cambio de cierta pérdida de contacto e implicación con la vida social y cotidiana.

Pensar en esta tensión y sus modos de operar tiene el objetivo de despertar potencialidades que han quedado sujetas (o en términos de Deleuze *capturadas*) en el devenir de la historia del campo, enterrando en el pasado (o en las narraciones que desde el presente se organizan sobre el mismo) semillas de posibles futuros para la energía revolucionaria y rebelde que le dio inicio a la danza contemporánea.



PIERRE BOURDIEU. FUENTE WIKIMEDIA COMMONS

La relación de la danza contemporánea con la historia y con *su* historia está caracterizada por una amplificadora conciencia histórica que la ubica como habitante y constructora de una poshistoria, momento caracterizado entre otras cosas por el ascenso del pluralismo estético y filosófico en el arte. Al mismo tiempo la danza y el arte contemporáneo, pese a afirmar el deseo de aproximar arte y vida, parecerían no poder escapar a la dinámica vanguardista que caracteriza a la transformación de estéticas, gustos, tendencias, inscribiéndolos en la historia del arte moderno y posmoderno.



Si según Yvonne Rainer la historia de la teoría de la danza ha sido el conflicto repetido entre aquellos que valoran la técnica y aquellos que valoran la expresión (citada en Burt 2006: 9)¹, las últimas décadas están marcadas por conflictos y experimentaciones en torno al problema de la representación, la comunicación y la distancia entre arte y vida.

En tanto el problema de la relación entre vida y cultura –y entre vida y arte– parte de la cultura, el arte hace aparecer preguntas relacionadas a los procesos de su definición y su autonomía. Ante la creciente institucionalización del mundo artístico –que convivió con su democratización por vías tecnológicas– cabe pensar en los motivos que sostienen y en los que corroen su separación del mundo de la vida. *¿Es la especialización del campo artístico la cooptación de la energía revolucionaria de los cuerpos o el marco para un tipo de acción? ¿Qué fuerzas operan para que una danza (la contemporánea) que nace defendiendo un pensamiento antidisciplinar se convierta luego en una disciplina?*

1. *The history of dance theory*, she wrote, *'has been the repeated conflict between those who value technique and those who value expression. With Trio A this cycle is at last broken. It is not simply a new style of dance, but a new meaning and function, a new definition'* (Banes 1980:49).

‘La historia de la teoría de la danza’, escribió ella, ‘ha sido el conflicto repetido entre aquellos que valoran la técnica y aquellos que valoran la expresión. Con Trio A, este ciclo finalmente se rompe. No es simplemente un nuevo estilo de baile, sino un nuevo significado y función, una nueva definición (Banes 1980: 49) [traducción del editor].’

que a continuación discutiremos). Dada la diversidad de técnicas y de estéticas comprendidas dentro de lo que se llama danza contemporánea es posible afirmar que no existe una danza contemporánea sino muchas.

Para empezar, podemos pensar en la danza *contemporánea* –y en el significado de ese término en su nombre– de dos maneras. Por un lado, como toda la danza que se hace y se practica en el presente, tanto teatral como socialmente (en bailes o rituales). Y por el otro, como un tipo de género, de lenguaje artístico, o –como ha aparecido en la jerga de los últimos años– como campo de conocimiento. Se trata por lo tanto de un objeto que al mismo tiempo en que es un estilo o lenguaje artístico situado históricamente, también es un marco para ver, pensar y hacer danzas en el presente, o de pensar el presente (la sociedad, el poder, la política) a través de la danza.

En tanto lenguaje o estilo artístico, el surgimiento de la danza contemporánea se sitúa en Nueva York, Estados Unidos, en los años 60, y se atribuye a un colectivo de artistas que se reunían en Judson Church a experimentar e investigar juntos. Ese colectivo se llamó Judson Dance Church y lo integraron artistas como Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti y muchos otros protagonistas de este momento fundacional, tal como lo documentan textos norteamericanos y latinoamericanos sobre los orígenes de este arte (Bentivoglio, Burt, Foster, Banes, Novack, Tambutti, etc.). Otro de sus puntos de partida es la evolución de la danza moderna alemana hacia el expresionismo y la danza teatro, desarrollados por artistas como Kurt Jooss, Pina Bausch o Rudolf Laban en Alemania. Ambas tradiciones se imbrican localmente de múltiples formas que dan difusión mundial y múltiples variantes a las danzas modernas y contemporáneas que florecen en estas décadas (ya que la danza moderna no desaparece al emerger la danza contemporánea en tanto sub-campo con sus artistas, actores, estilos e instituciones propias).

Las nuevas propuestas de Judson Church fueron identificadas como *danza posmoderna* porque buscaban alejarse o ir contra los principios de la *danza moderna*. Sin embargo, estos nombres que sirven para referirnos a la historia interna de los *estilos de danza* no se corresponden necesariamente con las características de lo moderno y posmoderno en tanto *períodos históricos* o incluso en el significado que dichas categorías adquieren en otras artes

como la pintura o la literatura. Esto queda de manifiesto cuando vemos que la *danza moderna* tuvo características posmodernas y la *danza posmoderna* características propias del modernismo vanguardista de inicios del siglo xx. De hecho, casi todas las rupturas y críticas de la danza contemporánea ya habían aparecido en otras artes durante la emergencia de vanguardias como el dadaísmo, el situacionismo, el surrealismo, el happening o la poesía concreta. Sin embargo es justo decir que nunca antes *el cuerpo* había tenido la centralidad que tiene para la danza contemporánea, tanto como medio de expresión como también objeto de estudio y *locus* de la percepción, del pensamiento y de la comunicación. El pensamiento sobre y *con* el cuerpo es por lo tanto uno de sus rasgos más distintivos.



TRIO DE YVONNE RAINE. FOTOGRAMA DE VIDEO DE REGISTRO



TRISHA BROWN EN "WATERMOTOR". FOTOGRAMA DEL VIDEO DE BABETTE MANGOLTE

Lo curioso es que ese pensamiento del cuerpo produce diferentes efectos al funcionar como premisa del campo de la danza contemporánea. Por un lado, al encontrarse bajo el marco de la teatralidad o lo escénico, expone problemas de intraducibilidad que atañen a pensamiento, lenguaje, cuerpo, experiencia y otras categorías que participan en sus procesos creativos y comunicativos. Al mismo tiempo, este *pensamiento del cuerpo* empieza a incitar la ocurrencia de diálogos con otras disciplinas y empiezan a permearse en la danza conceptos como “investigación”, “metodología”, “proyecto”, iniciándose un proceso de reacademización de la danza, ya no en forma de ballet, mimesis o disciplina, sino de danza contemporánea. Esto trae aparejada la presión del campo para nivelarse con las disciplinas y campos (académicos, científicos, políticos) con los que intercambia, con el fin de dar valor al conocimiento que ella aporta. En otras palabras: legitimarse.

Simultáneamente el *pensamiento del cuerpo* despierta un impulso sensorial revolucionario, un conjunto de experiencias intraducibles (que finalmente sí intentan ser traducidas) del cuerpo, un camino de potencialidades desidentificatorias, la animalización y la reaparición de lo dionisiaco, un reingreso a escena de la experiencia como protagonista de una epistemología basada en intensidades.

Una posible hipótesis para comprender esta evolución contradictoria es que la danza contemporánea conservó algunos de los principios filosóficos y coreográficos que tuvo en su inicio, pero no logró ni resistir ni superar la inercia vanguardista del propio campo artístico, por un lado, ni a las dinámicas económicas que determinaron la neoliberalización del campo cultural y la división/distribución hegemónica de lo sensible en términos de Rancière, por otro. Por ende la historia revolucionaria que le esperaba al *pensamiento del cuerpo* fue capturada, limitada por el disciplinamiento, por la creación de técnicas, por la adopción de un nuevo lenguaje más que la emancipación de las estructuras del existente. Lo que emergió fue más un nuevo estilo escénico – al obrar el marco artístico como un dispositivo de captura en términos de Agamben– que un movimiento cuya potencia se *performara* en la vida.

Esta hipótesis aparece enunciada en diferentes formas y momentos en los últimos años. Así como los artistas empiezan a pensarlo en sus obras, también autores – como Spangberg, Hildebrandt, Lepecki, Kunst o Rojo–, analizan modos diferentes en que la danza secuestró al movimiento; o la coreografía capturó a la danza, o

como la danza disciplinó más que emancipar al cuerpo, exponiendo la necesidad de pensar en la coreografía (o la danza) desde un enfoque expandido.

Por otra parte, Paz Rojo apunta para otro dispositivo de captura: el yo. Contraponiendo la idea de coreografías del ser a la de coreografías sin ser, la coreógrafa española propone atacar al yo para liberar el movimiento intersubjetivo. En otras palabras, el abordaje del cuerpo individual como centro de la experiencia dancística sería responsable de capturar las posibilidades de la danza de ser parte de una transformación política en comunidad.

Que la danza reemprenda la búsqueda de este *pensamiento del cuerpo* pero ya no sólo escénicamente sino en el campo social o de lo real, y ya no sólo desde el cuerpo individual sino desde el colectivo, es quizás mi deseo, un intento de diagnóstico para este campo que observado históricamente parece haber sido más exitoso en alimentar teorías revolucionarias sobre lo sensible, que en practicar y democratizar prácticas sensibles emancipatorias.

Danza contemporánea: de lo revolucionario a lo democratizador

¿Por qué hablar de una danza revolucionaria o de un espíritu revolucionario en la danza? En primer lugar esta pregunta nos lleva a considerar dos cosas: la primera es cuál es la relación de la danza con la izquierda; la segunda, qué pensamientos sobre el cambio social y la transformación del mundo están presentes en una danza que se dice revolucionaria.

La influencia de autores desde Foucault a Rancière acerca a la *política de la estética* –en la cual la danza está inserta– a la búsqueda por transformar el régimen o distribución hegemónica de lo sensible. Esto implica una desconfianza hacia las vías institucionalizadas de la política, hacia la política gubernamental y partidaria, y hacia la burocratización y delegación de los procesos de cambio. Esta reconceptualización se produce al mismo tiempo en que el arte se debate entre la búsqueda de su *específica* potencia revolucionaria, y el camino ya recorrido por el arte político de los 60 de un *arte para la revolución*, que logra ser político cuando actúa fuera o hacia afuera de su área de ámbito específico.

Afirmar que en el presente estamos ante la reemergencia de un arte revolucionario implica observar cómo el pensamiento sobre la micropolítica y sobre la *política de la*

estética apuesta a una revolución de la vida cotidiana (Vangeim) y desconfía del cambio progresivo dentro de los marcos políticos y culturales dados. La alternativa entonces es crear

formas de intervención e interrupción del régimen sensible hegemónico (más que intentar actuar contra él desde dentro de él). Esto es lo que aleja a la danza de “la política” en términos institucionalizados o tradicionales, y la conecta con la necesidad de transformar el concepto de lo político, de recuperarlo de su cooptación por parte del aparato institucional-gubernamental-burocrático.

Me interesa aquí indagar en la paradoja que consiste en que la energía revolucionaria de la danza contemporánea -no alineada con proyectos revolucionarios a escala macrosocial, y que busca su accionar político de formas no reconocidas por “la política”-, acaba por ser funcional al neutralizarse su accionar por las propias instituciones artísticas que hacen posible (financiando) y a la vez capturan a lo artístico (y a lo político *específico*).

Si las antiguas modalidades de adhesión a partidos o proyectos ideológicos habían neutralizado en los 60 la potencia revolucionaria de las vanguardias del 68, en el presente es tanto el neoliberalismo, como gobiernos de izquierda moderada “democrática” -por ejemplo los casos del PT en Brasil y del FA en Uruguay- los que cooptando y financiando a este arte “revolucionario” de lo sensible, acaban por esterilizar sus potencialidades de transformación.

Podría decirse que de forma bastante similar al proceso de moderación que acompañó al ascenso de las izquierdas latinoamericanas, la danza contemporánea pasó de querer ser revolucionaria a democrática,

siendo funcional no a los objetivos de socialización y dispersión del poder político en el campo social, sino a su mera burocratización e institucionalización. Este análisis



STEVE PAXTON. FOTOGRAMA DEL VIDEO DE WALTER VERDIN



“CLAVELES” DE PINA BAUSCH. FOTO CLAU DAMASO. FUENTE WIKICOMMONS

implica concluir que lo que le pasó a la cultura durante la democracia, fue algo parecido a lo que le pasó a la democracia liberal tres décadas después de relativa estabilización en el Cono Sur.

El pasaje de la danza contemporánea de revolucionaria a democrática está pautado entonces por las contradicciones entre su proyecto de revolución de lo sensible –afectando a la vida cotidiana y a los regímenes de percepción contemporáneos– y su funcionalidad en tanto agente para la reproducción de las instituciones de la cultura hegemónica de la democracia liberal, siendo difícil deconstruir desde dentro de ellas sus lógicas de poder.

¿Cómo recuperar el potencial transformador de una danza que se piensa a sí misma como revolucionaria desde un pensamiento democrático sobre el cuerpo? Esta pregunta, que necesita ser respondida en diálogo con lógicas que exceden los principios organizativos del campo artístico, parece el mayor desafío para un arte que desee afectar formas de vida. ||



TRČKA HOLGER. FOTO JOSEF ANTON TRČKA. FUENTE WIKICOMMONS



Bibliografía:

Agamben, Giorgio. "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica*. Año 26, número 73, pp, 249-264.

Banes, Sally. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1987. Impreso.

--, *Democracy's body Judson Dance Theater, 1962-1964*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1983. Impreso.

Bentivoglio, Leonetta. *La danza contemporánea*. Manual Longanesi & C. Milano, 1985. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona, 2002. Impreso.

--, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona, 2002b. Impreso.

Brown, Wendy. *Politics Out of History*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001. Impreso.

Burt, Ramsay. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London; New York: Routledge, 2006. Impreso.

Rainer, Yvonne. *Manifiesto del No*. New York, 1965.

Rojo, Paz. *Dejar de, dejar ser*. Inédito. Cedido por la artista.

Vangeim, Raoul. *The Revolution of Everyday Life*.
<<https://theanarchistlibrary.org/library/raoul-vangeim-the-revolution-of-everyday-life.pdf>>



RANCIERE EN PETITFESTIVAL. FOTO ANNETTE BOZORGAN. FUENTE WIKICOMMONS

figuras del desplazamiento

UNA BREVE DRAMATURGIA NÓMADA

POR JOÃO LIMA¹

1. ¿Cómo hemos llegado hasta aquí?

Esta pregunta puede contener múltiples respuestas. La interrogación parece surgir de un olvido, un fallo en la construcción de la narrativa colectiva. Quizás ya no sea tan fácil recordar los caminos que nos han traído hasta el punto en que estamos, quizás la búsqueda por una causalidad que responda a la cuestión se revele aparentemente insignificante.

En los tiempos que corren nos vemos inmersos en dinámicas aceleradas. Bajo la exigencia de la hiperproductividad post-fordista, mucho se hace para que todo permanezca igual. Frente a eso, la cuestión ya no parece ser sobre la mera producción de movimiento, sino sobre nuestra capacidad de movilización. Es aquí donde la noción de desplazamiento aparece. El salir del sitio apunta a un impulso capaz de sacudir la linealidad de nuestras convicciones más inmediatas. Un salto que nos retira del lugar donde estamos, alterando la estabilidad de una geografía compartida.

Antes que la nostalgia del origen o el anhelo por una tierra prometida, el desplazamiento indica un cambio, una acción voluntaria o involuntaria que provoca una mudanza de posición en uno o diversos cuerpos. El desplazamiento marca así una trayectoria realizada, un paso hacia otro lugar. Arrojar, salir, correr, caer. El “desplazar” es un verbo con conjugaciones varias. Si es verdad que el capitalismo tardío se constituye por el traslado de mercancías y los flujos masivos de turistas alrededor del mapa, también es cierto que un desplazamiento efectivo implicaría la separación de esta situación original.

1. João Lima (Recife, Brasil, 1980) Actúa como performer, coreógrafo y profesor en diversas organizaciones artísticas. Colaboró con diversos artistas entre el teatro, la danza, el cine y la música. Entre sus creaciones están *O Outro do Outro* (2010), *Ilusionistas* (2012) y *Morder la Lengua* (2014). Fue director artístico del *Articulações - Fórum Internacional de Artes Performativas* (2009 y 2014). Publicó artículos en las revistas *Continente* y *Negratinta*. Actualmente, João participa en la banda *Columna* (Barcelona).

Sin entrelíneas: aquí vislumbramos la potencia de la transformación. Se trata de una operación, en la mayoría de las veces arriesgada e imprevista. Aunque inusual, la capacidad de descentramiento puede darse en cualquier ámbito, desde los más visibles, como los movimientos políticos y artísticos, hasta una basculación íntima, ética o existencial.

2. Pensar hacia afuera

Guste o no, hoy en día, la realidad se presenta como sinónimo de capitalismo. De ahí que nuestro presente y futuro se parezcan indisociables de las lógicas del mercado. En efecto, el tiempo-espacio actual parece ser único y no admite un fuera al que podamos salir. En este sentido, la globalización y el ciberespacio han expandido a tal punto la idea de nación, que la han convertido en algo obsoleto, prescindible, coincidente con un mundo cada vez más *disneylandizado*.

Sin embargo, la aparente aldea global sigue conservando fronteras que delimitan la geografía entre centro y periferia. No es novedad que el mundo esté dividido y que la llamada descolonización en realidad se revele como un modelo de neocolonización. Pasan las épocas, pero la estructura no cambia. Por un lado, la concentración de los medios de producción; por el otro la suciedad por debajo de la alfombra. Para que haya un centro, debe existir una periferia que lo sostenga. En esta dinámica, la inferioridad económica acarrea una inferioridad representativa. Tal jerarquía favorece la imposición de paradigmas de la representación de un “mundo desarrollado” y el silenciamiento de las voces disonantes del “tercer mundo”.

En un escenario como ese, urge el ingenio de otros tipos de conocimientos divergentes del saber instrumental centralista. Frente a las fuerzas dominantes, que actúan



JOÃO LIMA. FOTO TRISTÁN PÉREZ-MARTÍN



a través de la estabilidad y de la constante autoafirmación, se hace necesario el ejercicio de otras epistemes. Reivindicar la potencia de la experiencia como forma de conocimiento que nos desborda. O mejor, una práctica del desconocer capaz de hacernos pensar hacia fuera, un ejercicio de la diferencia. En definitiva, un deslizarse del centro en dirección a lo que se desconoce.

3. Novedades sin futuro

En ese contexto, el ámbito artístico no es excepción. El centro demarca las rutas y el globo gira frenéticamente a su alrededor. Así pues, no es de extrañar que la circulación de mercancías artísticas se produzca con igual velocidad que piezas de Ikea. Hay que ser original, producir y circular, siempre y cada vez más. Hay que innovar y crear nuevos nichos de consumo. La hipervisibilidad y el emprendedorismo de sí como formas de vida del artista de hoy. Frente a este modelo, ¿qué le cabría a un artista no adepto del autobombo? De este modo, el exceso de competitividad convierte un ámbito de acción favorable a la elaboración de posibilidades y al ejercicio de la diferencia, en un campo de batalla por el reconocimiento.

Estamos hambrientos de novedades. Pero, si entendemos la innovación como algo capaz de provocar una movilización o un deslizamiento en la realidad, aquí, entrevemos una paradoja del mercado cultural. Por un lado, las instituciones artísticas exigen que las obras de arte sean originales; pero por el otro, actúan clausurando, banalizando y agotando su potencia creativa o efectivamente emancipadora.

Son tantas las demandas que un artista enfrenta en su quehacer que en este instante me viene a la memoria la frase de un amigo. Un día, de modo sincero, pero no exento de resignación, me dijo: “nosotros hacemos lo que podemos”. Si, cuanto a eso, no cabe duda. Pero, pese al escepticismo de la afirmación, también me parece cierto que el arte es un campo privilegiado para la práctica de la imaginación política, un espacio en el cual estaría permitida la creación de otros modos de vida y mundos posibles.

La experiencia no nos debería tornar más seguros de nada, ni ofrecernos ninguna certeza, resultado o beneficio. Se trata, por otro lado, de una aventura: el ejercicio de la libertad, que pasa por la puesta en juego de la vida misma. Es, por lo tanto, un riesgo que implica una serie de renunciaciones. En primer lugar, no dar la realidad por supuesta, sino reinventarla a cada instante. Así pues, el arte tendría el desafío (y la suerte) de cuidar de lo indeterminado. Tal misión sería también un llamado para combatir las visiones totalizantes del mundo.

4. Salir de sí

Tengo en el cuerpo la experiencia de haber partido de mi sitio de origen para vivir en otros lugares. Aunque los motivos de mi traslado hayan sido más personales que políticos o económicos - por lo que me reconozco en una posición privilegiada - coexistió con la condición de ser una “figura de frontera”.

La ruptura con mi lugar de origen (Recife, Brasil) se dio hace catorce años. Entonces, la búsqueda por la emancipación personal me llevó a apartarme de lo que me venía dado. A partir de ahí, no hubo llegada ni retorno, sino he aprendido a asumir la transitoriedad. Así pues, a cada instante encarno la diferencia y vivo en un estadio intermedio, ni del todo integrado en el nuevo ambiente, ni desembarazado del antiguo. Escindido entre mundos, vivo una doble vida: el recordatorio omnipresente de mi lugar natal convive con las demandas de supervivencia en mi nuevo lugar.

A veces, vivir en desacuerdo con mi entorno puede ser extenuante. Aparte de la dimensión subjetiva, percibo que, no importan los méritos, el *estatus* reservado para un inmigrante es cercano a la invisibilidad. No obstante, vivir fuera de mi hogar también me da fuerzas. Mi inadecuación me permite una perspectiva que considero valiosa. De tal modo que ser extranjero es también un ejercicio estético a la vez que una postura ética. Por eso, no tengo motivos para aceptar ciertas imposiciones. Puedo vivir con la falta, pero no colmado. Puedo aceptar la ausencia. Y esta insatisfacción viva me impulsa a ir más allá.

Por el camino, he aprendido diferentes lenguas sin abandonar las memorias encarnadas. Mi experiencia como sujeto inacabado se refleja en mis intereses artísticos. Prefiero pensar las artes vivas no como un lenguaje que se encaja a una gramática previa, sino como una caja de herramientas capaz de montar y desmontar sentidos en la misma medida. O mejor, una potencia creadora de mundos. Entonces, antes que artista interdisciplinar, me considero indisciplinado. Así, mis piezas son mezclas y fronteras como yo, se sitúan entre la danza, el teatro y la performance y se dirigen hacia zonas desconocidas, al menos para mí.

5. Brasil puesto a prueba

Atravesado por una grave crisis política y económica, a primera vista el país se ve dividido entre los que afirman que el *impeachment* de la presidenta Dilma Rousseff fue legítimo y los que defienden que se trató de un golpe de estado. Sin embargo, cabe mencionar que esta bipolari-

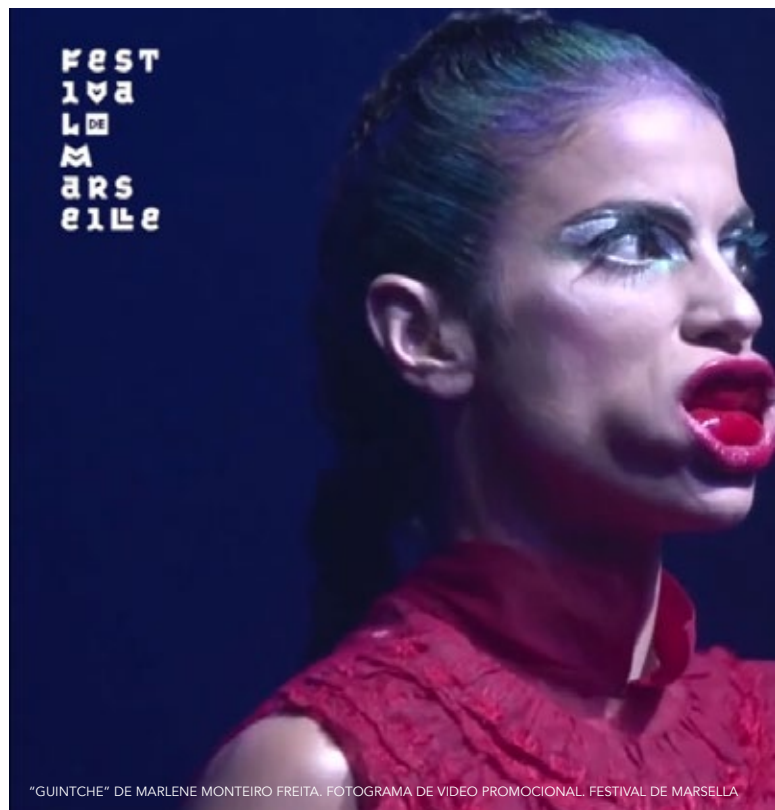
dad de fondo no da cuenta de la complejidad y fragmentación de perspectivas en el Brasil actual, siendo incluso un agravante de su ruina política.

Lo cierto es que en el actual contexto los históricos problemas sociales brasileños se ven agudizados. Aparte de la escasa participación del estado en las políticas del bien estar social, se suman alarmantes acrecimientos en los índices de violencia. Sólo en mi estado natal, Pernambuco, en el año 2017 se ha ultrapasado la cifra de los 5.000 homicidios, o sea, el mismo número de víctimas, por semestre, que los atentados del 9/11 en el *World Trade Center*.

El país se ve tambaleante y la realidad precaria poco a poco arrasa las iniciativas culturales llevadas a cabo durante el gobierno Lula. Si es verdad que durante la época del expresidente hubo un aumento de políticas destinadas a la cultura, con la consecuente creación de un circuito artístico nacional (aunque modesto), ahora esa realidad apenas se nota. Sea por la crisis económica y las medidas declaradamente neoliberales del actual gobierno - que entre sus primeras acciones extinguió el Ministerio de Cultura nacional, para volver a restituirlo después de repetidas manifestaciones - sea por la ineffectividad del proyecto lulista, ahora queda poco del inminente circuito artístico. En otras palabras, el legado de los 13 años de gobierno del Partido de los Trabajadores es hoy casi inexistente en el ámbito cultural.

La ausencia de políticas públicas para la cultura inhibe la producción independiente en la misma medida que aumenta el poder de instituciones de interés privado sobre el arte contemporáneo. Por todo el país, la gestión cultural se centraliza en el Sesc (Servicio Social del Comercio) y en los bancos de Brasil, Itaú y Santander, entre otros. No hace falta decir que tales instituciones exigen un precio por su trabajo de mecenas. Y, en cómputo final, siempre lucran, ya que, aparte de la publicidad, se reservan el dominio de la creación artística contemporánea.

Otra polémica que envuelve el entorno artístico brasileño es la radical disputa ideológica que amenaza la libertad de expresión. En los últimos meses, en Brasil se ha vivido una intensa lucha sobre los contenidos de las creaciones artísticas. En algunos casos, exposiciones y espectáculos han sido cancelados y los artistas han sufrido linchamientos virtuales, amenazas de muerte e intentos de detención. A título de ejemplo, vale recordar el episodio de la exposición *Queermuseu - Cartografías de la Diferencia en el Arte Brasileño*, ocurrido en septiembre del año pasado en el Santander Cultural, en Porto Alegre. Debido a una ola de protestas conservadoras, la muestra fue cerrada antes del tiempo previsto por un acobardado banco que temía perder sus clientes.



"GUINTCHE" DE MARLENE MONTEIRO FREITA. FOTOGRAMA DE VIDEO PROMOCIONAL. FESTIVAL DE MARSELLA

Así pues, sea por la ascensión de movimientos conservadores y el fundamentalismo religioso, como también por el empoderamiento de ciertos grupos de activismo identitario, el arte contemporáneo se presenta como un campo de disputa. En otras palabras, la cuerda en que se equilibran los artistas es fina y en cada lado parece haber una horda de manifestantes con navajas en las manos. En efecto, ambos lados de la discordia frecuentemente claman por la censura, incluso defendiendo la punición de los discursos contrarios a sus perspectivas. Frente a estas derivas totalitarias, una parcela de los artistas ha radicalizado sus discursos y sus creaciones han pasado a asumir características de *agitprop*².

La escena artística brasileña se resiente de la realidad nacional de formas muy heterogéneas. Pero, en líneas generales, en las producciones es frecuente verificar una pasión por lo que se hace inversamente proporcional a la precariedad del contexto social. En este sentido, el compromiso y el desgarró emocional en la escena per-

2. La palabra surge de la contracción de agitación y propaganda, es una estrategia política para difundir posiciones ideológicas y demandas sociales a través del arte, surge en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas como parte de una política de Estado.



"DEIXA ARDER" DE MARCELA LEVI Y LUCÍA RUSSO. IMPROVÁVEL PRODUÇÕES. FOTO MARCELA LEVI



"MORDEDORES" DE MARCELA LEVI Y LUCÍA RUSSO. IMPROVÁVEL PRODUÇÕES. FOTO RENATO MANGOLIN



"SATELLITES" DE SOFIA DIAZ Y VÍTOR RORIZ. FOTOGRAMA DEL VIDEO DEL PROYECTO OPEN LATITUDES



"SATELLITES" DE SOFIA DIAZ Y VÍTOR RORIZ. FOTOGRAMA DEL VIDEO DEL PROYECTO OPEN LATITUDES

formativa brasileña, en muchos casos, revela una cierta dimensión ritualista y una expresividad corporal situada entre el todo y la nada. Así pues, en las obras de creadoras como Marcela Levi, Michelle Moura y Marcelo Evelin, entre otros, trasparece la urgencia ante la vida y de ahí la noción de experiencia física surge en su dimensión más material. A través de dispositivos escénicos que ponen a prueba los estados psicofísicos de los *performers* y espectadores, los artistas mencionados van más allá de la inmediatez y comparten perspectivas complejas de la realidad, frecuentemente interrogando el sentido de comunidad.

6. Portugal: periferia y potencia

Situado en los márgenes de Europa, la historia de esta antigua potencia mundial da lugar hoy a una realidad precaria, en la cual conviven los fantasmas del colonialismo, el desarrollo predatorio y la necesidad de reinventarse. Es aquí donde aconteció uno de los capítulos más pulsan-tes de la reciente historia de las artes performativas.

A principios de la década de los noventa, una generación de coreógrafos, entre ellos João Fiadeiro y Vera Mantero, pasó a interrogar el medio teatral a través de profundas investigaciones escénicas. De ahí, sus creaciones dieron lugar a visiones de mundo, corporeidades y estrategias de composición capaces de desplazar visiones hegemónicas. Este movimiento será conocido como la “Nova Dança Portuguesa”.

Una radical libertad creativa combinada al rigor formal y el empuje subversivo serán decisivos para esta generación. Ante la tradicional idea de movimiento continuo como intrínseca a la danza, los nuevos coreógrafos portugueses pasan a asumir el riesgo de parar y detener el flujo. En lugar de la danza en producción serial, un minimalismo peculiar. Frente a los resultados reconocibles, abrazar a lo desconocido. En la misma dirección, la experimentación a través de la improvisación será una constante en los procesos artísticos de la *Nova Dança*.

Debido a la escasez de recursos, el trabajo de creación también se efectuó en el plano organizativo. Así, la clase artística pasó a realizar la gestión continuada de estructuras independientes de medio porte que llevaron adelante acciones de formación e investigación que contaminaron el paisaje social. Todo lo contrario de políticas de escaparate. No obstante, las fuerzas políticas, que deberían preservar las conquistas culturales, muchas veces amenazan con aniquilar los logros alcanzados.

Décadas después, aunque de forma indirecta, todavía podemos reconocer esa historia en las obras de creadores

como Marlene Monteiro Freitas, Vítor Roriz y Sofia Dias, entre otros. Aunque la limitación de medios persista, el trabajo en red continuado favoreció la irrupción de nuevas generaciones. Cada uno a su manera, tanto Marlene como Vítor y Sofia, despuntan con piezas vibrantes e inconformes que desafían nuestras convicciones. Estos creadores parecen compartir el interés por revelar cuerpos en estados pulsantes y un riguroso trabajo dramático y compositivo. Lejos de buscar una adhesión fácil, los coreógrafos aquí mencionados no hacen concesiones y se lanzan hacia zonas de indeterminación de sentidos.

7. Cataluña y la fantasía del éxito

No es por la cuestión del independentismo que dedico mis comentarios exclusivamente a la región catalana sin mencionar el estado español. Más allá de los nacionalismos, resulta que vivo en Barcelona y la movilidad entre las distintas regiones de España es bastante rara en el panorama de las artes escénicas. Sin embargo, pese a los misterios de las rutas artísticas, la idea de movilidad ejerce un gran impacto en Barcelona, siendo una bandera a más defendida con fervor por los poderes políticos. A cada segundo, hordas de turistas van y vienen, y a través de sus pasos, observamos la ciudad convertirse en un enorme parque de atracciones.

En una población convertida en marca, ¿qué rol se reserva a los artistas locales? Con una escasa y centralizada participación del estado en las políticas culturales, lo que se nota son medidas aliñadas con los intereses del mercado del entretenimiento sin la menor preocupación artística. Fábricas de creación, ferias de ventas internacionales, premiaciones y festivales hechos por encargo, asfixian la espontaneidad cultural y pocas son las iniciativas que escapan de la noción de *art business*. Con bravas excepciones, en Barcelona apenas hay espacio para la investigación artística. Sin embargo, aunque afectados por una estructura predatoria, es frecuente que los creadores locales acepten sin resistencia, incluso a veces dócilmente, la realidad impuesta.

Sea como fuera, la producción de las artes performativas catalanas es considerable, y a pesar de su diversidad, hay elementos que parecen convergir en las performances producidas aquí. En gran medida, el carácter lúdico y el humor son casi una exigencia en el juego teatral. Del mismo modo, se nota la tendencia a inscribirse en el universo pop y la búsqueda por una complicidad directa con el espectador. Salvo excepciones, nada de poner el dedo en la llaga. Probablemente debido a motivos económicos, predominan los solos y duetos, eso sería un rasgo en común con las escenas portuguesas y brasileñas.

Al centrarnos en las creaciones de Cristina Blanco y El Conde de Torrefiel, observamos un gran interés por el ingenio a la hora de desarrollar dispositivos escénicos. De ahí, que en sus proyectos, ellos elaboren dramaturgias originales de enorme frescor. El desplazamiento del texto respecto a la imagen, así como la descontextualización de ciertas acciones y la presencia de situaciones insólitas, son constantes en sus composiciones. Sus creaciones suelen interrogar el sentido común para enseguida alcanzar altos niveles de abstracción, lo que resulta en *performances* estimulantes que atraviesan géneros.

8. Otras figuras del desplazamiento

- Los pasos del Curupira. Este guardián de las florestas brasileñas, después de luchar contra los cazadores, desaparece, caminando con los pies girados (el calcáneo hacia delante y los dedos de los pies hacia atrás), dejando huellas en el sentido inverso al que se dirige. Así, al seguir sus pisadas, los cazadores se pierden en la floresta.

- La trayectoria de las caminadas sin rumbo del *flâneur* Walter Benjamin alrededor de París, hasta su huida de la persecución de los nazis, lo que le llevaría a suicidarse en Portbou, Catalunya.

- El tropiezo de Frantz Fanon en una acera de Lyon, Francia, al escuchar un niño comentar con su madre del otro lado de la calle: “¡Mira, mamá, un negro!”.

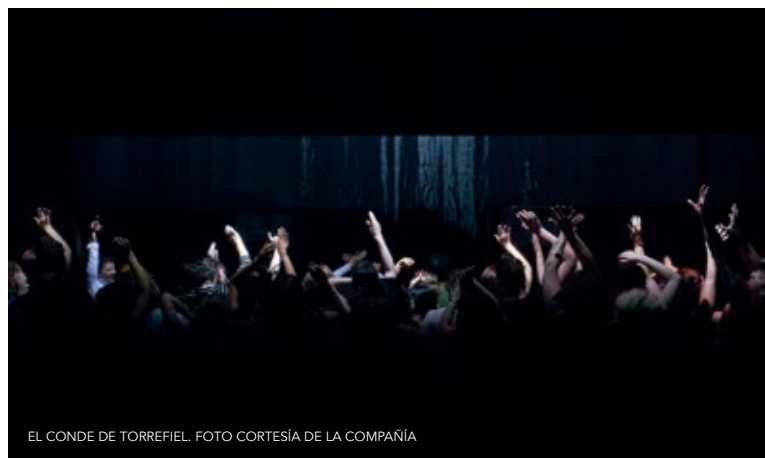
- El artista norteamericano William L. Pope, auto designado “*The friendliest black artist in america*”, se arrastra por las calles del centro económico de Nueva York vestido de *superman*. La intervención, conocida como “*The Great White Way*”, ocurre fuera del marco institucional, lo que genera un cortocircuito en los peatones.

- En Lima, Perú, el artista Francis Alÿs, junto a quinientos voluntarios con palas, logra desplazar una enorme duna de tierra a una distancia de diez centímetros de su posición original. La acción lleva el título de “Cuando la fe mueve montañas”. ■

Barcelona, diciembre del 2017 (revisado en marzo del 2018).



EL CONDE DE TORREFIEL. FOTO CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA



EL CONDE DE TORREFIEL. FOTO CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA



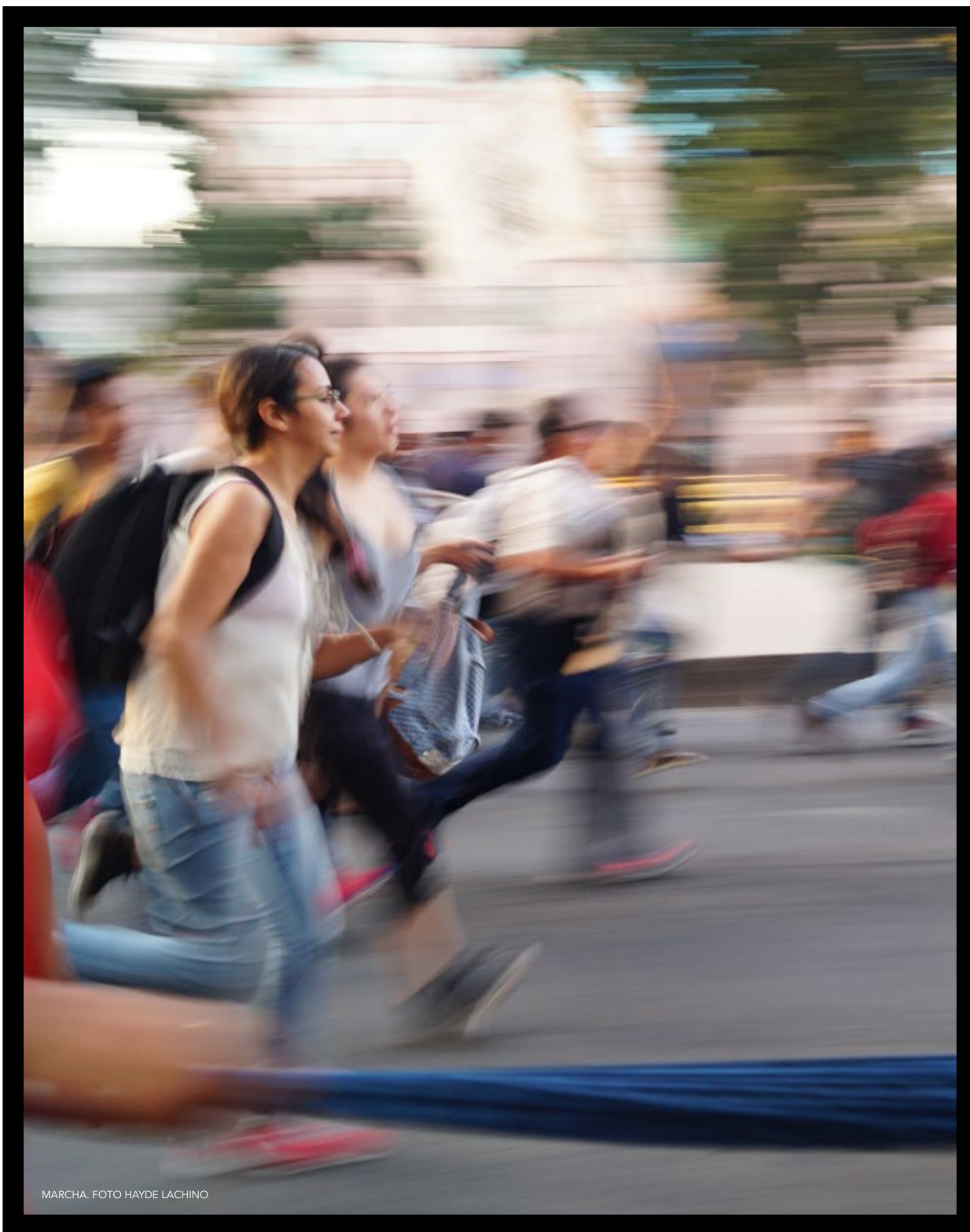
SOFIA DIAZ Y VÍTOR RORIZ. FOTOGAMA DEL VIDEO DEL PROYECTO OPEN LATITUDES



EL CONDE DE TORREFIEL. FOTO CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA



SOFIA DIAZ Y VÍTOR RORIZ. FOTOGAMA DEL PROYECTO OPEN LATITUDES



¿puede una marcha HABLARSE A SÍ MISMA?

POR LA LIGA TENSA¹

Nota: este texto es parte de la investigación “Manifestación a Futuro”,² que en sus inicios presentó un primer marco de análisis que se puede revisar en el n° 37 de esta misma revista.

Cuando comenzamos a investigar sobre las manifestaciones de protesta masivas, buscábamos imaginar (quizá ingenuamente) formas distintas de protesta que generaran mayor presión, o que por lo menos incomodasen un poco más. Luego de sentarnos a escuchar –en cafés, oficinas, casas o bares– a tantas personas, desde México hasta Uruguay y Argentina, pasando por voces recopiladas en torno al acontecer brasileño, chileno y español, notamos que, aunque era importante reflexionar sobre las formas de protesta e imaginar juntxs otras maneras posibles, abordar la manifestación desde su utilidad era pensarla tan sólo como un medio.

Quizá lo más importante de ese tipo de acontecimientos no sea su finalidad aparente, sino lo que ocurre en su interior: su devenir constante en un ser en común que se articula y desarticula, que crece y decrece, que gana y que pierde pero que todo el tiempo está practicando ese cuerpo otro, ese estar juntxs, ese reconocerse acompañadxs tanto en el dolor como en la alegría.

Cuando vemos los cuerpos de una manifestación, vemos el movimiento conjunto de muchxs, pero cuando hacemos zoom-in, vemos que los sentidos, las causas y las experiencias son muchas y diversas. Esto pasa también

1. LA LIGA TENSA está conformada actualmente por Lucía Naser, Juan Francisco Maldonado, Esthel Vogrig y Nadia Lartigue.

2. A partir de entonces la investigación ha adoptado diferentes nombres y formatos, tal como la exposición realizada durante 2017 en Casa del Lago (unam), cuya documentación puede consultarse en: <https://esenorme.tumblr.com/>

en la danza: al bailar juntxs, no necesariamente compartimos el mismo sentido; la semejanza de las formas no equivale a que la experiencia sea la misma. En las manifestaciones y en la danza nos movemos juntxs desde subjetividades diferentes; aceptamos la unidad temporal, pero el disenso vive y se mueve con nosotrxs.

Las movilizaciones masivas son una práctica constante de la coreografía social, de un devenir con otrxs en un cuerpo común. Al salir a la calle se van articulando colectivos, se van encontrando aliados, se van armando redes tanto de amigos como de enemigos y se ponen en juego nuestra subjetividad y nuestras convicciones. Tomamos las calles (o algún otro residuo del espacio común en el entramado urbano), compartimos un mismo espacio-tiempo, gritamos juntxs aunque a veces desfasadxs, y hasta nos sumamos a consignas que quizás no avalaríamos con nuestra voz individual. Nada de esto es sólo un instante pasajero, sino que es un acontecimiento, una práctica que queda resonando en nuestros cuerpos una vez que regresamos a casa y a nuestra cotidianidad.

Las manifestaciones no necesitan explicación; sistematizar ese movimiento caótico y diverso, reducir sus diferencias o buscar una única perspectiva que las englobe, iría justo en contra de su naturaleza. Dejar demasiado en claro algunas ideas o intentar resumir las voces que hemos escuchado, sería reproducir la voz del enemigo, esa que siempre busca definir qué es música y qué es ruido, cuáles son las melodías aceptadas o las partituras a seguir.

La manifestación masiva no es solamente una suma de individuos o contingentes o colectivos, es una fuerza que suena por sí misma, es un llamado a improvisar en colectivo, es un gesto capaz de abrazar al disenso para moverse.



MANIFESTACIÓN EN EL FASCISMO AÑOS 40- FOTO: CLAUDIO BUSTOS. FUENTE: WIKIMEDIA COMMONS



MANIFESTACIÓN EN EGIPTO. FOTO MIDIA NINJA

El texto que a continuación leerán es un ejercicio de transcripción-copy-paste-edición de fragmentos de algunas entrevistas, organizados alrededor de algunos temas, entre muchos, que han aparecido en ellas. Recomendamos leerlo en voz alta.

ORGANIZACIÓN NO ORGANIZACIÓN

Quizás nuestra tendencia clásica al pensar la marcha es que toda esa masa que se moviliza tendría que organizarse, pero yo a veces pienso que si esa se organiza, pierde también su potencia, porque se reduce y entonces es una cosa súper compleja, pero al mismo tiempo no hay organización... Entonces cómo reactivar la indignación en realidad, porque motivos para salir a las calles hay todos los días. Que pudiera haber una energía colectiva tal, que dijeras, nos plantamos, y ahí en ese momento pueden surgir maneras de organizarse espontáneas, que si de entrada hay miedo al otro y miedo a lo que pueda pasar, nunca van a suceder. Algo que me parece muy interesante es eso: no sólo cómo te organizas para la marcha, sino cómo la marcha te obliga a una organización. Es de entrada y salida. Al final resultó que muchas de las redes que se movilizaron eran las mismas del 132, las mismas del Movimiento por la Paz. Entonces no fue tan difícil encontrar núcleos que lograban coordinarse con algunos discursos, algunas acciones. Es un espacio donde te vinculas, es un espacio donde te organizas para hacer, no sé. A mí en las marchas, lo que más me gusta es ese momento cuando llega a haber algún tipo de desborde. Cuando pasa algo que dices: “esto no estaba planeado y está pasando”. A veces cometemos el error, la izquierda y los movimientos sociales, de pensar que los organizadores podemos inyectar el ánimo a la gente de la manifestación, pero no. Es al revés. Creo que el chiste de la movilización es saber leer lo que la gente está diciendo y lo que está viviendo y ponerlo en un cartel, ponerlo en una convocatoria y entonces salir con eso. Yo me sentía muy vital, como no me había sentido en mucho tiempo; ahora han cambiado las cosas pero creo que habría que apostarle un poco a eso, a la alegría. No es que de ahí vaya a salir un movimiento nacional y vamos a hacer... se conoce gente, se hacen pequeños grupos, pero sobre todo... y es la vuelta de tuerca al miedo, de pronto sentir que es nuestra la calle y no de la policía. ¿Cómo sería si la izquierda fuera como la derecha dice que la izquierda es? Pero también hay una urgencia, no sé si de toda la sociedad mexicana pero sí de una parte, de descentrar esos símbolos. De redistribuirlos, de horizontalizarlos. No tenías que ser indígena o chiapaneco, o mexicano para entender, era un relato muy abierto de algún modo. En su momento decidimos eso: una causa que englobaba todas las causas y que también peleaba

por causas pero sumaba desamparos. Porque el problema es ese. No es que sumas una furia y otra furia sino un desamparo y otro desamparo y otro más cabrón y otro más cabrón. Si yo te digo me voy a manifestar un día, no es nada, obviamente a quién le va a molestar... a lo más a tres negocios que no pudieron vender... Pero si uno dice voy a hacer 10 días seguidos, y voy a parar esto, y me voy a organizar para esto, para que esta molestia que es la manifestación constante de personas... obviamente va generando otra presión. Pero la presión va enfocada a un pliego petitorio y un objetivo claro, y creo que eso da otra fuerza para la marcha. Si tú me dices anda 10 días a marchar (aunque no se cumpla), vivo la marcha y la camino súper distinto... no la veo igual, son manifestaciones distintas una de otra. Ni tampoco una manifestación que nace de una urgencia, o sea ahora mismo nos enteramos de algo y mañana salimos. Son manifestaciones de distintas naturalezas, y no se experimentan igual. El chiste (y es una medida de seguridad) es que no puedes perder la vanguardia de la marcha. Si tú pierdes la vanguardia pierdes el control del contacto con la policía.

ACCIÓN DIRECTA O NO DIRECTA

Pensamos mucho en la violencia como... bueno, escoger. Escoger la vía de la violencia o escoger la vía de la no violencia, pero ya estamos en la violencia. Estamos en violencia. Hay que poner ese tema sobre la mesa de esa manera, desde un lugar implicado. Hubo discusiones interminables entre violencia, no violencia y hasta donde contener la rabia. ¿Cuándo es una forma de autocuidado mutuo, y cuándo es una pacificación para que nunca pase nada? Es difícil saber en qué punto estás condenando la violencia porque crees que la manifestación tendría que ser pacífica y tienes tus ideales al respecto, y en qué punto en realidad esos ideales están sustentados por una emocionalidad, y sólo te estás tirando ese discurso para no decir: “la neta es que sólo me da miedo”. Normalmente no putean al clasemediero o la clasemediera chilanga que marcha con toda la buena intención, que no busca una confrontación, pero ese clasemediero, clasemediera, tiene un miedo internalizado porque la muerte se está poniendo en otro lugar. Entonces, de pronto hay un hecho fantástico y brutal de que acaban de desaparecer a 43 estudiantes que iban a una manifestación, hay razón para tener miedo de que la policía te va a venir a matar, sin embargo nunca ha pasado en el DF, o sea digo, están los fantasmas anteriores que siguen aquí, pero hasta cierto punto sabemos que no nos va a pasar a nosotros. No sabes qué hacer si viene un puerco hacia ti, nadie sabe qué hacer. Yo no te puedo cuidar porque tengo tanto miedo que no puedo cuidar a nadie. Nos contamos la historia de “en

la ciudad es distinto, nosotros no estamos en ese nivel de precarización, de vulnerabilidad, de violencia, etc”. Entonces sí marchamos, tenemos toda la buena intención, y hacemos la revolución por twitter, pero el cuerpo y los muertos los siguen poniendo allá. Y entonces ese miedo internalizado es en realidad un deseo de que no cambie nada, de no perder tu privilegio. ¿Cómo lidiar con ese miedo? Quizás no logras quitártelo pero ¿cómo lidiar con él, cómo poder relacionarte con él de una manera que te permita reaccionar ante ese riesgo real de una manera más eficiente? El miedo al riesgo no disminuye el riesgo. Hay que entrenar. Y eso, en Chile es algo que te enseñan desde la escuela, cómo no tener miedo, cómo ver los zapatos de la persona, cómo no ver la cara si te da mucho miedo. Les decimos Tortugas Ninjas, son los policías más altos, realmente son muy imponentes. Y cuando ya quieren, van a caballo también. Entonces si uno los mira así en su totalidad, es imposible no querer huir por instinto. Pero si ya te enseñan a mirarles los pies y a ver hacia dónde se están moviendo, uno puede tener un poquitito más de control y que tus ganas de correr no te ganen. Y luego se me ocurre eso de los pequeños saberes, porque todos después de la manifestación pensamos qué podríamos haber hecho, que no deberíamos haber corrido, porque sólo de aparecer el policía salimos todos corriendo. Entonces cuando el miedo es más grande que el cuidado, desarticula, o sea el miedo no permite que la banda genere relaciones de cuidado. Si piensas ir a la marcha con un cierto grado de confrontación, por más inofensivo que sea, creo que es indispensable que vayas encapuchado.... a menos de que seas una persona realizada, como un gran sindicalista, algún intelectual... Pero si eres un nadie, como un estudiante cualquiera, o un trabajador “x”, lo que sea, pues ya aunque no te pongas la capucha, de todas formas no tienes rostro. Hay algo que a mí me parece bonito que es... que es inútil güey, que es inoperante de alguna manera. Justo ese goce de la revuelta. Goce de los cuerpos como de pronto diciendo aquí estamos... todo ese aparato de terror de pronto por un segundo... perdió el control, tuvimos la ciudad por dos horas. Pues es la sensación de que la ciudad es tu juguete. O sea, lo puedes romper... Un estado que se siente legítimo no reprime, porque es difícil, es caro reprimir, te deja mal, te deslegitima. Y para mí es importante que la violencia sea toda de ellos. Pero qué hace la tira si todo el mundo se acuesta en el piso. Yo asumo que te pasan por encima y te usan de tapete. En Chile usan un gas lacrimógeno muy fuerte. Realmente en un segundo no puedes respirar, no puedes abrir los ojos, entonces si tomas limón y lo aspiras, lo chupas y lo aspiras, ya. Se te quita el efecto. Vos decís, un Estado que tiene tanto miedo que la oficina de Presidencia tiene que estar permanentemente cercada, supone que hay algún tipo de peligro físico inminente...

y para mí entonces, cuando vos provocás la violencia dentro de la manifestación, perdés tu capacidad de lectura de qué está pensando el Estado y... Al taparse la cara lxs encapuchadxs dejan visibles a quienes no ocultan su rostro, los dejan vulnerables. Hay que ver las condiciones. Por ejemplo para mí la noche es aliada de la policía. En Madrid la noche cambia totalmente el ambiente de una manifestación. Cualquier marcha que vaya por Reforma es muy difícil que se desborde, porque está contenida en una cápsula ya, y hay entradas por todos lados que son totalmente controlables para la policía. En el Zócalo. ¿En esa marcha? En esa, la del 20 de noviembre. Yo creo que la organización de la marcha debe de tener siempre en cuenta la entrada de la marcha... no puede obviarse el lugar donde va a ser la concentración... que el Zócalo es un lugar también muy fácil de... jejejeje. Sí, es como una trampa para ratones. Pero también está esta idea sobre qué pasa cuando hay un incendio en un espacio cerrado: dicen que si la gente está calmada y alguien organiza, se quema todo el mundo. O sea que también hay una inteligencia en el pánico. Quizá no queremos el pánico porque igual nos pisamos unos a otros, pero tampoco podemos esperar a que alguien nos vaya a organizar, bueno...o sea, una rabia que cristalice en una marcha y en el momento de la marcha, en siete segundos incendias una pinche puerta, es una energía que está sucediendo, muy notoria y nadie te va a decir que eso no se ha estado sintiendo.

FUNCIONES DE LA MARCHA, MARCHA COMO MEDIO MARCHA COMO FIN

Yo creo que cuando hacemos movimientos de concentración nos volvemos más vulnerables, pero la verdad es que hay algo muy atractivo en ver el mogollón de gente. O sea, porque todos sabemos que concentrados en un solo sitio somos mucho más frágiles que dispersos por la ciudad en mil iniciativas, pero luego hay también el gusto por ver la masa que somos. Es mucho menos rígido que pensar en que una manifestación va a cambiar algo. Y como ya sabemos que no, no es al Estado al que le estás hablando. Sino le estás hablando a otras compañeras, a otras que se sumen, a otras lesbianas a otras mujeres, a... Yo me acuerdo cómo en esa época pensaba “es la coyuntura”, como el típico discurso *trotsko* de asamblea de “tenemos que trascender la coyuntura, compañeros”, yo me acuerdo que sólo pensaba: “la coyuntura es chida”, porque la coyuntura significa estar juntos en un lugar. Está chido lo que está pasando porque lo que hace falta es que estemos ahí, viendo qué pedo. No hay que trascender nada, ni hacer nada, sólo tenemos que estar ahí organizándonos para la cosa más básica, viendo qué pedo, y en ese organizarse durante un ratito, pues se empiezan a construir cosas.

LA BANDA ESTÁ TRISTE

No me acuerdo quien decía hace rato eso de la ritualización... te encontrás con el amigo que te encontrás en todas las marchas, y bueno. No es menor, es fundamental. Qué pasa si no ves más a ese amigo, y empezás a no ver más a la gente que siempre ves. También es una práctica que tiene un sentido, es un termómetro. Está como ese sacrificio, la renuncia a muchas cosas en pos de la militancia, y creo que todo esto se ha ido diluyendo, recuperando lo lúdico, lo festivo, el placer que antes parecía muy abnegado; la militancia era muy de renuncia, de un camino muy recto. Eso se empieza a agrietar, creo que lo lúdico, lo festivo toma más fuerza.

¿PUEDE UNA MARCHA HABLARSE A SÍ MISMA?

Es decir, hablar con la gente que está marchando. Que no es poco, yo a veces decido adoptar la otra mirada: sí necesitamos, para mantener vivo cierto deseo de lucha, poder encontrarnos y mirarnos a los ojos y salir a la calle. ¡Salir a la calle sí, pero tal vez salir a la calle de otro modo! Lo bonito de esas cosas es que te das cuenta de que tú lanzas algo, y así de regreso como que hay una suerte de anonimato creativo que se va traspasando y movili-

zando de acción en acción. Le están pidiendo demasiado a una marcha: hay un montón de funciones que quizás son más modestas pero que no son menores. Uno cuando va para una marcha ve cómo se están relacionando los micro grupos y entiende algo de la política que está pasando. Saber si eso que uno cree está convocando o no convocando, toma un estado de ánimo colectivo, se da ánimo y hay transmisiones emocionales. Se construye la identidad del movimiento. Capaz que lo que hay que pedirle a una marcha no es que esa marcha sea la solución de todo, sino proponerse que sea la primera de un ciclo en el que pase no sé qué... O decir, bueno, nuestro objetivo en esta marcha es que entre la consigna, la parafernalia y las imágenes, se construya la idea de que esto es un movimiento. Llegás a la noche y ta, ya marché. ¿Cómo que la marcha por la marcha, igual que el arte por el arte? ¿Cuál es la misión? ¿Vamos todos a poner un ladrillo? Sabes una cosa que se da, que sentiste que construiste algo más allá de lo simbólico: a ver, todos ponemos un ladrillo y a ver cuántos se juntan.

A mí me gustó mucho la marcha porque se dislocó la presencia de la gente. La gente estaba en varias partes de la ciudad y no quería llegar al Zócalo, quería estar como pudiera estar. Esa era la fuerza, y por ejemplo yo



MANIFESTACIÓN PGR AL ZÓCALO POR LOS 43 DESAPARECIDOS. CRÉDITO: PROTOPLASMAKID



14° ACAMPAMENTO TERRA LIVRE. FOTO MÍDIA NINJA

me quedé en la UNAM, porque allá estaba una onda de gente que quería estar diciendo “aquí está pasando algo”: una presencia dispersa en la ciudad. Están pasando cosas que queremos ver como ausencia, cuando en realidad es una presencia dislocada. No estamos entendiendo que en realidad no tenemos que marchar hasta el Zócalo, no necesitamos llegar, estamos. Pero fue más fuerte el centro de atracción, el ver la manada, el efecto manada. Somos más. Entonces cómo podemos hacer también más sexy esa dispersión, cómo en la dispersión sentirnos juntos. No pienses que porque sea masivo tiene más mérito que lo que no es necesariamente masivo. Pero sí creo que hay una sensación de vacío después de la marcha, muy fuerte. Que nos enseñen cómo lo disfrutamos, y lo bien que se siente. O sea, salir a la calle y gritar con la gente, es una sensación de fuerza, es impresionante. Le preguntábamos por qué era importante seguir haciendo marchas y nos decía que para que la gente no se quede sola. Y es que allí está la alegría también. Una marcha puede ser desoladora, o sea, tú puedes ver una imagen de la madre de Ayotzinapa berreando porque de pronto ve cuanta gente

está allí por su hijo, porque ella lo vive así... eso es alegría de los cuerpos y pura potencia también. No tiene que ser ese desborde confrontacional, también puede ser sólo un acompañamiento. ||



MARCHA. FOTO HAYDE LACHINO



MANIFESTACIÓN SINDICAL POR LAS CALLES DE SAN SEBASTIÁN, FONDO CAR-KUTXA FOTOTEKA



COMUNIDAD ARTÍSTICA. FOTO HAYDE LACHINO

memoria EN EL CUERPO

MIS AÑOS DE DANZA EN EL SALVADOR

POR CARDIELA AMÉZCUA LUNA¹

FOTOGRAFÍAS: RAMÓN MERINO

*¿Qué más para el dolor
corporizado acompañando
la profunda sal de mis impulsos?*

Roque Dalton

Viví y bailé en El Salvador del 6 de enero de 1988 al 21 de junio de 1992. En este pequeño país centroamericano el conflicto armado comenzó el 10 de enero de 1981, cuando el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) anunció el inicio de su ofensiva general contra el gobierno salvadoreño, que se prolongó hasta el 16 de enero de 1992, cuando se firmaron los Acuerdos de Paz en la Ciudad de México. Este es un breve relato de las memorias de esa etapa en mi cuerpo.

Las fechas están tatuadas con sal de vida. En el Encuentro Callejero de Danza Contemporánea de 1987, organizado por la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (UVyD-19) en la ciudad de México, fui voluntaria para atender a los grupos que participaban, entre ellos el grupo Evolución, que venía de El Salvador. En ese tiempo estudiaba en los Grupos Especiales de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del Sistema Nacional de Educación Profesional para la Danza (ENF-SNEPD) y en el Centro de Investigación Coreográfica (CICO) ambos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

1. Artista escénica, docente, coreógrafa. Gestora cultural. Educadora ambiental.

Era estudiante de provincia, mantenía un sentimiento de foránea constantemente, extrañaba mi amada Morelia y a mis amigos y familia; pero era muy grande, enorme, mi impulso de bailar más allá de lo que había aprendido hasta entonces. Tenía un diagnóstico nada claro, pero sí devastador: mis disfunciones orgánicas de nacimiento no me permitirían vivir más de los 20 años. Ese fue el detonante de esta historia y de los sucesos que viví, sin miedo a perder nada, porque nada tenía, porque saber que hay una fecha de caducidad me dio ímpetu para no quedarme estática esperando que sucediera lo que tuviera que suceder: yo lo buscaba, lo alimentaba cada día. Todo instante tenía y tiene que ser hermoso, intenso, consciente y profundo para estar al servicio de lo que me rodea.

Tenía ejemplos poderosos a mi alrededor cuando veía con asombro a los grupos independientes de danza contemporánea como Barro Rojo, con quienes hacía clase y convivía, manteniendo una admiración entrañable hacia Arturo Garrido; con Contradanza, Ux-Onodanza, Utopía, Asaltodiario, Contempodanza, Antares, seres humanos comprometidos con su hacer dancístico y con lo que sucedía en el mundo, grupos solidarios y apasionados. Crecer entre ellos como estudiante, ayudante, observadora, voluntaria y público, fue la mejor escuela.

Cuando el grupo Evolución me invitó a irme a bailar con ellos, mi tristeza y dolores corporales se vieron iluminados. Los pocos días de convivencia nos habían permitido



CON FRANCISCO CASTILLO EN EL SALVADOR, 1988

dialogar sobre lo que pensábamos de la danza, de la vida, de la política, de la posibilidad de siempre hacer más de lo que hacíamos, y que la danza debía servir para algo más que la belleza estética de los cuerpos en movimiento. Apenas iba a cumplir los 19 años. Supuestamente, sólo tenía un año más de vida. Así que no había mucho que dudar, y sí mucho por hacer.

En aquellos años los bailarines mexicanos emigraban hacia Estados Unidos, Bélgica, Alemania o Venezuela; como casi todo en mi vida, me fui hacia el lado opuesto, no hacia donde fuera seguro y me brindaran más conocimientos técnicos o prestigio o fama, sino en donde yo pudiera ser útil. Me decidí por un lugar que tuviera sentido profundo estar ahí. Tenía y tengo muy claro que estar en las marquesinas, entre las pléyades o lo establecido no era mi intención ni mi anhelo. Servir a través de la danza sí.

Embarcarme en la travesía hacia un país en guerra, en donde podía bailar y participar en un movimiento cultural emancipador, era estimulante; la idea y la acción no me dejaron dormir bien desde que dije sí y hasta varios años después. Evolución estaba formado por Francisco Castillo, Julio Fuegos, Fredy Pérez y Marisol Salinas; eran poderosos en escena, sus cuerpos sin lastre de pretensiones preciosistas y con un discurso claro, con poco margen para la abstracción, en sí mismos tenían un planteamiento y posicionamiento ideológico. Eso me encantó. Me fui a bailar con ellos. Decisión que siempre agradeceré haber tomado. Con Evolución tuvimos giras por todo el país, Guatemala y México.

1988 fue un año de aceleración. Fue un parteaguas, una construcción y deconstrucción del destino manifiesto. Allá encontré mi movimiento, mi voz, mi pensamiento, a mi compañero Ramón Merino, y tuvimos nuestro pri-

mer hijo. Allá se fundieron alquímicamente mis identidades: soy mexicana-guanaca.

En San Salvador impartí clases en la Escuela Nacional de Danza Morena Celarié y en la Escuela Nacional Infantil de Artes. Me relacioné con artistas comprometidos de todas las áreas y de diferentes países, y con un solidario grupo de artistas recién regresados del exilio. Todo era estimulante y nuevo. Muchas veces sentí miedo durante los enfrentamientos nocturnos entre el ejército y la guerrilla; no era partícipe directa, solamente una joven bailarina mexicana que estaba ahí, en medio de una guerra. Me mantenía en tensión y atención constante, no podía dejar de absorber cada momento como si, literal, la vida se fuera a terminar en cualquier vuelta de esquina. Hice cosas tontas, temerarias, sin pensar; alguna vez me dijeron que no me permitían involucrarme más porque era una cipota extranjera con hipoglucemia. Hice muchas otras con toda la consciencia y la exactitud del mundo, mi pequeño y absurdo mundo en el que creía que mi danza, mi ser y mi vida podían aportar a un fin más elevado, más importante, más libertario y evolucionado. No sé si en realidad lo poco que aporté sirvió. Sin embargo, lo hice con el corazón en llamas y el aliento suspendido. La historia, la memoria, dirá su parte.

Estuve entretejida en historias devastadoras, terribles, que aún me duelen en lo profundo y que son heridas que se mantendrán abiertas de forma perene. Y también recibí la sanación de las más grandes muestras de amor incondicional, solidaridad, cariño y ternura que me mantienen hasta hoy con la esperanza bien puesta en la humanidad. Fui testigo de los últimos cuatro años de guerra y de la ofensiva guerrillera más grande que se ha logrado en América Latina. La “Ofensiva hasta el tope” de la guerrilla comenzó un 11 de noviembre de 1989, mientras estábamos ensayando con mi grupo Barranco en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA). Yo tenía todo ese año trabajando con los jesuitas, invitada por Paulino Espinoza y Hato Hasbún a fundar el primer departamento de danza del Decanato de Estudiantes. Barranco lo habíamos conformado meses antes de entrar a trabajar a la UCA con Flor Albergue, María Luisa Angulo, María Luisa Fontg y yo, posteriormente nos incorporamos como grupo representativo de la universidad.

Mis primeros talleres los impartí bajo el sol radiante del medio día, a casi 38 grados de calor, en las canchas de básquetbol. Ahí comenzaron a llegar las que serían y son mis hermanas y cómplices del alma: Mabel y Karla Rivera, Carmen Guzmán, María Luisa Fontg, Laura Lizanne, Yanira Martínez, Matilde Villamariona; todas estudiantes de alguna licenciatura, no se podían haber imaginado que para varias de ellas la danza se convertiría en su profesión y proyecto de vida.

En la UCA me formé en el pensamiento crítico y creativo del sacerdote jesuita Ignacio Ellacuría, y me convertí en seguidora del pensamiento de la psicología social del también sacerdote jesuita Ignacio Martín-Baró. La teología de la liberación, la educación popular y el análisis crítico y creativo de la realidad eran mi pan cognitivo, afectivo y espiritual de cada día. Y digo me formé no en lo académico, ni en las aulas, sino en la constante labor como parte de un equipo de trabajo intenso dentro de la UCA, en el que la discusión y la aceptación de todo proyecto artístico, y en lo particular de danza, tenía que cumplir con los principios, valores y preceptos con que Ellacuría nos guiaba en su función de rector, filósofo y teólogo, para hacer contribuciones reales a la liberación del pensamiento y la acción a través del arte que se generaba dentro de la universidad, como significativa diversificación y aporte de la praxis universitaria a la realidad histórica del país.

Con Barranco, salíamos a dar funciones en zonas marginales, comunidades de repatriados, zonas liberadas, poblaciones rurales y urbanas; fuimos madrinas de las comunidades de repatriados Ita Maura y Segundo Montes. Bailábamos en escuelas, institutos, plazas, parques, festivales, encuentros, ferias. Cada espacio era una posibilidad para compartir, para incidir, para dialogar a través de la danza. No importaban las condiciones –que nunca eran las propicias– porque lo más importante era el hecho, el estar ahí, donde no llegaba más danza. La risa, la alegría, el agradecimiento y la reflexión que provocaban nuestra presencia y nuestras danzas eran profundamente sentidas por cada uno de los que se reunían a ser partícipes de un acto fuera de lo común, un acto que no era para dar nombre a los muertos, ni para hacer recuento de los daños después de un bombardeo o un enfrentamiento. La gente se reunía para ver danza, para pensar la danza, para sentirla y reflexionar sobre su realidad.

Para llegar a cada destino nos preparábamos emocional, física y psicológicamente. Teníamos que pasar los retenes militares y responder, bajo amenaza pasiva, el por qué estábamos viajando a zona en conflicto, quiénes éramos, quién nos enviaba, para qué íbamos a bailar ahí. Y revisaban meticulosamente nuestro vestuario, la poca escenografía y lo poco que llevábamos con nosotras. Algunas veces nos trataban como si fuéramos enemigas de alta peligrosidad y nuestras mallas y leotardos fueran a estallar, otras se reían cuando decíamos que éramos un grupo de danza contemporánea, nos preguntaban qué era eso y más de una ocasión nos dijeron “a ver enséñenos cómo le hacen”. Son tantas historias por contar, que este espacio no alcanza para compartir las anécdotas de cada viaje, cada función, cada ensayo y montaje. Teníamos un alto volumen de actividad, dábamos entre 3 y 10



CON MARISOL SALINAS 1988



EVOUCION EN MORAZAN, EL SALVADOR, 1988



UCA EL SALVADOR 1989

funciones al mes. Un año dimos más de 150 funciones, casi una cada tercer día.

Trabajé en la UCA de 1989 a 1992. Organizaba e impartía las clases de entrenamiento técnico, guiaba los procesos creativos y montaba la mayoría de las obras. También gestionaba las funciones y realizaba la logística para cumplir con la programación, lo que implicaba desde el contacto con las comunidades, los permisos, salvoconductos, estrategias de movilidad, rutas, seguridad y producción del evento en los lugares donde íbamos a bailar. Hablar de “producción” en este sentido no se refiere a lo que generalmente se considera producción escénica convencional. La producción se orientaba a procurar que el lugar se acondicionara lo mejor posible, para que estuviera limpio, despejado, sin vidrios u objetos cortantes en el piso, que hubiera un lugar cercano para el cambio de vestuario y principalmente salidas de emergencia en caso de ataque o enfrentamiento. En su mayor parte hacíamos las funciones de día, ya que se mantenía un estado de sitio no enunciado y toda la población sabía que entre más tarde más posibilidades había de estar en medio de un atentado con bomba a las líneas de comunicación –los postes de luz y cajas de teléfonos eran blanco de la guerrilla– un enfrentamiento, una persecución o un cateo por parte del ejército.

La producción se centraba en garantizar, en la medida de lo posible, la seguridad de las bailarinas y del público. Cada obra se creaba con eso en mente, por eso los vestuarios eran muy cotidianos, y la escenografía y utilería (en caso de tenerla) eran poco elaboradas para poder mezclarnos entre el público en una situación de emergencia. Siempre teníamos que estar preparadas para huir y protegernos unas a otras, para la guinda, que le dicen allá. Estar siempre atenta y alerta era un estado del ser, más que una solución a una situación.

En ese mismo sentido de alerta, aprendí cómo generar un proyecto de obra desde mis adentros, para tener argumentos claros ante los superiores, para trascenderme a mí misma y a mi ego. Este aprendizaje sobre la elaboración de proyectos creativos y su defensa es un superlativo de mi experiencia en El Salvador, es y será uno de los pilares de mi práctica como artista escénica, gestora cultural, docente y educadora ambiental. El rigor con el que me revisaban todo proyecto

escénico era meticuloso y exigente de inicio a fin. Siempre estaré agradecida. La disciplina con que se analizaba toda acción era demandante, exhaustiva, precisa. Yo renegaba y me rebelaba, pero aprendía a sangre y fuego. Seguía adelante y me preparaba cada vez mejor para estar



UCA EL SALVADOR 1991

en condiciones de dialogar con seres enormes en su complejidad intelectual, en su comprensión del mundo y en su calidad humana.

Sé que me llegaron a considerar como “la pequeña bailarina mexicana que quería convertir el Aula Magna en un circo” cuando solicité poner telón, piernas, luces y duela al auditorio en el que entrenábamos y bailábamos; pero dentro de todo me aceptaban, me toleraban, me apoyaban en aquellos inicios en los que no había antecedentes de danza en la universidad y todo estaba por crearse y hacerse realidad. Actualmente el Auditorio Ignacio Ellacuría de la UCA es uno de los mejores foros para artes escénicas de El Salvador. Fueron semillas bien sembradas, siempre considerando que todo logro es colectivo y se acumula en el tiempo hasta expandirse y continuar en las siguientes generaciones.



El momento de inflexión más profundo de aquella travesía fue el terrible y doloroso 16 de noviembre de 1989, cuando en su residencia dentro de la uca fueron masacrados los jesuitas por un pelotón del batallón Atlacatl del ejército salvadoreño. Ignacio Ellacuría, Ignacio Martín-Baró, Segundo Montes, Amando López, Juan Ramón Moreno, Joaquín López y López, Elba Julia Ramos y su hija Celina, de 15 años, fueron asesinados. Mi madre me habló por teléfono esa mañana desde México. Cuando me dijo que en las noticias informaban que había sucedido una masacre en la uca no lo podía creer, comencé a negar y a llorar, y a partir de ahí todo fue nebuloso. No hay palabras para describir lo sucedido: el dolor, la pérdida y la ausencia. Y todo tenía que continuar su rumbo. Desde esos momentos de incapacidad para comprender la realidad, están las palabras y las letras de Ignacio Ella-

curía, sus enseñanzas de vida coherente, integradas a mis huesos, a mi sangre y anhelos profundos, a mi danza y mi estar en este mundo.

Después de la ofensiva, regresé deshecha a México. Estaba vacía, deprimida, tenía pesadillas constantes. Ese diciembre en Morelia, bajo los cuidados de mi madre – sanadora tradicional indígena– lo tengo en mi memoria como la oscuridad dentro del capullo. Lo que me hizo renacer: estaba embarazada. Regresé a El Salvador. Nueve meses después, nacieron niños salvadoreños de padres que hicimos el amor en medio de la guerra.

Entré en una euforia creativa, continué trabajando en la uca y dando clases en la Escuela Nacional Infantil de Artes; me entregué con mayor consciencia a cada una de mis labores y creé mi personaje “Pies de Trapo”. Comencé a crear danza para niños con la obra Cuentos de esperanza. Sería necesario otro relato para compartir las historias que viví con cada uno de los niños huérfanos, de familias separadas, repatriados, refugiados, niños de la ciudad y del campo con los que tuve el privilegio de ser su maestra de danza, de juegos, para recuperar su sonrisa y los saltos, para reconocer el dolor y la alegría en sus pequeños cuerpos que anidaban experiencias, sonidos, colores y olores de la guerra. Siempre en mi corazón. Por ellos sigo haciendo danza para niños.

La vida era una peripecia constante. En la primera vigilia por el aniversario de la masacre de la uca, bailamos mi obra Testimonio, que fue concebida a partir de las posiciones en las que quedaron los cuerpos inertes sobre el césped; fue catártico. En 1991 fundé la primera Jornada de Danza uca, con funciones de grupos de Guatemala, México, Honduras y El Salvador. De México bailaron Serafín Aponte y Beto Pérez, de Barro Rojo, y tuvimos una exposición de fotografía de Jorge Izquierdo. En 1992 se consolidó La Jornada de Danza uca y en el 2013 me hicieron un homenaje cuando se cumplió el xx aniversario. Actualmente sigue vigente y es referente para la danza salvadoreña.

Para ir cerrando, compartiré otra experiencia cumbre. El 16 de enero de 1992, bailamos con Barranco en la legendaria Plaza de los Mártires, en la celebración por la firma de los Acuerdos de Paz entre el FMLN y el gobierno salvadoreño. Bailamos dos de mis obras: Repatriados y Fábula de los dos hermanos, frente a una multitud de más de cuarenta mil personas jubilosas. La sangre se agolpaba en los músculos, las pupilas se dilataban, los oídos dejaban de escuchar ante tanta emoción contenida. Había una sensación de victoria, de logro colectivo, de algarrabía, al mismo tiempo que de dolor y recuerdo de las más de setenta mil muertes por la guerra. Era el final de un

episodio histórico que tardaría en asimilarse por todos y cada uno de los que estuvimos involucrados.

Nosotros salimos hacia México algunos meses después. Cuando les dije a las Barrancas que regresaría a mi país, varias de ellas decidieron venirse y seguir bailando juntas, pero ya como Contraluz. Y comenzó otra historia. Han pasado los años y aún despierto sobresaltada algunas noches, me calmo. Recuerdo, respirando profundo, que la guerra ya terminó y la vida continúa.

Posdata: no morí a los 20 años. Pronto cumpliré medio siglo. Sigo bailando en comunidades.■





"LAS PILAS" EN EL SALVADOR, 1992, BETO PÉREZ



DOR 1992



PLAZA DE LOS MÁRTIRES, 1992

CAPÍTULO 3

POR CLAUDIA OSORIO
FERNÁNDEZ



Hace un par de años realicé mi primer intento para ingresar a una escuela profesional de danza contemporánea. Después de cierto tiempo, llegó el día de saber si había pasado o **no** a la última etapa. Parecía el día perfecto: durante la semana de evaluaciones me había sentido muy segura con mi desempeño, el cielo estaba despejado y brillaba el sol. Realicé la llamada para ver si había pasado; del otro lado de la línea telefónica una palabra hizo retumbar mi mente: **NO**. El más enorme, tajante, rotundo **NO** que había recibido en mi vida hasta entonces. Así, sin más explicación, quedé colgada en la línea, aturdida con la respuesta. Esta escena **no** podía ser real, pensé: invertí un año preparándome para esto y **NO** ha funcionado. Nadie a mi alrededor podía creerlo, tampoco mi familia; maestros y amigos estaban tan sorprendidos como yo, algunos me dijeron que tal vez yo **no** era lo que esa escuela buscaba, que **no** era su modelo de bailarina.

Quise ser objetiva, entonces ya todo me era irrelevante y la realidad era esa: no tenía escuela, debía encontrar algo qué hacer, tal vez en otro lugar dirían que sí. Seguí entrenando e hice dos audiciones para proyectos profesionales, la respuesta fue la misma (**NO** te la tengo que decir). Entonces empecé a dudar de todo, creí que no era lo suficiente buena, **NO** tenía la técnica necesaria. En palabras de Roxie Hart en Chicago: “¡Era un gran mundo lleno de noes!”. Caí en una espiral de negatividad impresionante –por si **NO** lo habías supuesto hasta ahora–, y llegué al grado de pensar que no lo iba a lograr.

Me refugié en las clases, pensando que un día, con suficiente entrenamiento, obtendría otras respuestas. Pero con el tiempo ese refugio se convirtió en una zona de confort, no quería saber más de audiciones. Sin darme cuenta, simplemente dejé de intentar, ya **no** tenía confianza en mí misma y esto, junto con la falta de una meta, empezó a reflejarse en las clases. Mi entusiasmo se iba en picada. ¿Has visto justo el momento previo a que una cuerda se rompa? Esa última hebra, la delgada línea que se resiste a dejar que todo colapse era lo que me quedaba de convicción para seguir tras mi sueño. Y no creo exagerar cuando digo que estuve cerca de que se me escapara de las manos. En ese punto sólo existían dos opciones: dejar que la cuerda se rompiera o, de algún modo, reforzarla.

Explicar cómo logré salir de aquella situación es complicado, ni siquiera yo estoy cien por ciento segura de cuál fue el momento preciso en que las cosas cambiaron. Lo único certero es que contemplar una vida sin bailar me resultaba sumamente deprimente, por lo que fue muy irónico que me estuviera castigando a mí misma al dejar que una sola palabra (**NO**) desatara el caos en mi vida. Cada vez que la escuchaba me proyectaba a aquella gigante negación y a lo inválida que me había hecho sentir. Por una sola palabra y el poder que impuse en ella todo estuvo a punto de derrumbarse. Es claro que ésta no es una historia trágica, y el **NO** el gran villano de ella. Pero sí puede resultar sumamente peligroso cuando el valor que ponemos al vocablo “**No**” es equivocado, cuando dejamos que nos limite en vez de servirnos de él como la posibilidad de ser indefinibles.

Cuando algo de tal forma, como la danza, te enfrenta a ti mismo, suele ser difícil **no** dejarse llevar por los sentimientos que despierta la crítica. Después de todo, no se trata de un asunto ajeno a nosotros. A lo que me refiero es que, si alguien llegara y te dijera que tu pluma pinta mal probablemente no te afectaría, ya que las cualidades de la pluma son indiferentes a las tuyas como persona: lo que sea la pluma no eres tú, ¿cierto? Puedes ser perfectamente objetivo, voltear a ver el papel, mirar que efectivamente el trazo de tu pluma no está bien, entonces tal vez la sacudas y pruebes de nuevo o decidas cambiarla por una que funcione correctamente, ese sería el fin de la situación.

Bailar es un acto íntimo, somos nuestra propia herramienta, somos la pluma y **NO** sólo eso, somos el escritor, el espacio nuestro papel, cada movimiento una palabra. Tal como en un texto, para que funcione, tenga sentido y exprese algo, sus elementos deben encontrar un equilibrio, y cuando este balance se rompe puede ser tan agresivo como el que repentinamente se le acabe la tinta a la pluma.

El asunto con los bailarines es que **NO** podemos cambiarnos a otro cuerpo y ser una pluma diferente. Por eso el día de hoy considero importante dejar de construir jaulas hechas de **NOES** con el fin de aprisionarnos voluntariamente en ellas, en lugar de liberarnos y **NO** encasillarnos, **NO** poniéndonos un límite, **NO** alimentando nuestros miedos, **NO** dejándonos vulnerar por los errores, el cansancio o la crítica, porque **SÍ** somos capaces de grandeza. ||





CARMINA

DESPUES DE LA ERA...

FOTOGRAFÍAS: ERNESTO REYNOSO



Basada en *Carmina Burana*, cantata escénica del siglo xx compuesta por Carl Orff entre 1935 y 1936. En sus cantos se satirizan y critican todas las clases sociales en general, especialmente a las personas que ostentaban el poder en la Corona y sobre todo en el Clero. Las composiciones más características son las *Kontrafakturen*, que imitan con su ritmo las letanías del antiguo Evangelio para satirizar la decadencia de la Curia Romana, o para construir elogios al amor, al juego o, sobre todo, al vino, en la tradición de los *Carmina potoria*. Por otra parte, narran hechos de las cruzadas, así como el rapto de doncellas por caballeros.

Esta puesta en escena es un ambicioso proyecto interdisciplinario en el que confluyen distintos quehaceres, en un espectáculo que deleita los sentidos a través de voz, música y danza, con una obra que al paso de los años sólo sigue afianzando su genialidad y majestuosidad.

Con una calidad y belleza sublime, esta obra exalta el destino y la suerte, junto con elementos naturales y cotidianos. Es al mismo tiempo una propuesta artística de alta crítica al poder devastador de género, y una sensible mirada goliárdica de estos tiempos.



ES UNA OBRA QUE DESDE SU CONCEPCIÓN, OBLIGA A LOS CREADORES A ADENTRARSE EN SU PROPIA CONCEPCIÓN DEL PODER, DEL DESENCANTO, DE LAS PASIONES QUE ARRASTRAN AL SER HUMANO EN UNA RUEDA DE LA FORTUNA, DEL JUEGO INFAME DEL DESTINO QUE UN DÍA TE COLOCA EN UNA POSICIÓN PRIVILEGIADA, Y AL OTRO TE DESANGRA EL ALMA.

EL PROCESO CREATIVO CON CADA UNO DE LOS BAILARINES ME PERMITIÓ CONOCER SUS ALMAS, SUS BONDADDES, SUS PASIONES, SUS MIEDOS. LEER SUS CUERPOS, LEER SUS MENTES, LEER SUS OJOS PARA CONSTRUIR UNA OBRA COMPLEJA, Y PERMITIR QUE LA MISMA OBRA NOS ATRAPARA. ERA COMO SI TODOS SE DESCUBRIERAN EN CADA UNO DE LOS PERSONAJES, NUTRIÉNDOLOS CON SU PROPIA ESENCIA, CON SU PROPIA SANGRE.

Consuelo Vázquez, coreógrafa



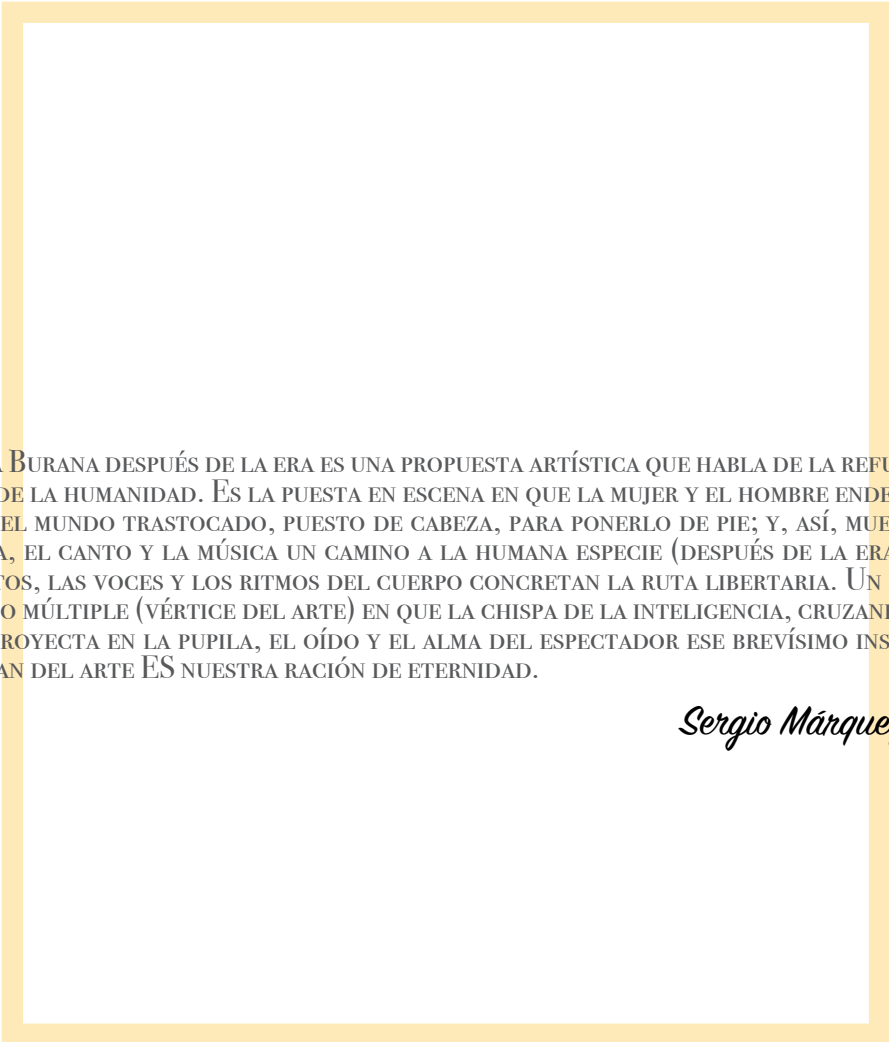
ME SIENTO CONTENTA DE FORMAR PARTE DE ESTE PROYECTO, POR TRATARSE DE UNA OBRA CUYA NARRATIVA, CON SU PODERÍO Y CONTUNDENCIA, RESULTA SER TAN ACTUAL COMO EL MOMENTO HISTÓRICO EN QUE ESTOS POEMAS FUERON ESCRITOS: UNA SOCIEDAD EN CRISIS, CORROÍDA POR EL PODER, LA VIOLENCIA Y EL EGOÍSMO; Y LA NECESIDAD IMPERANTE DE TODOS LOS SERES HUMANOS DE RE-ENCONTRARNOS A NOSOTROS MISMOS COMO SERES AMOROSOS, CREADORES, TRANSFORMADORES, CAPACES DE CAMBIAR EL CURSO DE NUESTRA PROPIA HISTORIA.

SI ALGO PUEDO DECIR QUE CARACTERIZA A ESTA OBRA ES SU PLANTEAMIENTO RESPECTO A LA FIGURA DE LA MUJER Y DE LA LECTURA QUE HISTÓRICAMENTE SE HA HECHO DE ELLA; ES UNA OBRA QUE DEJA VER EL ENCANTO Y LA DULZURA DE LA FEMINIDAD, PERO TAMBIÉN EL EMPODERAMIENTO, LA FUERZA Y DETERMINACIÓN DE LA MUJER GUERRERA.

EN LA OBRA, LA DIRECTORA REALIZA UNA SUGERENCIA ATINADA E INTRIGANTE, LOGRANDO QUE LA PROPUESTA SE VUELVA DE INTERÉS: ¿QUÉ HUBIERA PASADO SI LA HISTORIA DE NUESTRA HUMANIDAD SE CONTARÁ AL REVÉS? ¿SI DIÉRAMOS VUELTA A LA MONEDA Y LA VERSIÓN DE LA REALIDAD QUE TODOS CONOCEMOS FUERA TRAZADA POR OTROS ACONTECIMIENTOS?

Socari Salinas, bailarina





CARMINA BURANA DESPUÉS DE LA ERA ES UNA PROPUESTA ARTÍSTICA QUE HABLA DE LA REFUNDACIÓN DEL SER DE LA HUMANIDAD. ES LA PUESTA EN ESCENA EN QUE LA MUJER Y EL HOMBRE ENDEREZAN EL RUMBO DEL MUNDO TRASTOCADO, PUESTO DE CABEZA, PARA PONERLO DE PIE; Y, ASÍ, MUESTRAN EN LA DANZA, EL CANTO Y LA MÚSICA UN CAMINO A LA HUMANA ESPECIE (DESPUÉS DE LA ERA) EN QUE LOS CANTOS, LAS VOCES Y LOS RITMOS DEL CUERPO CONCRETAN LA RUTA LIBERTARIA. UN LENGUAJE CORPÓREO MÚLTIPLE (VÉRTICE DEL ARTE) EN QUE LA CHISPA DE LA INTELIGENCIA, CRUZANDO EL CORAZÓN, PROYECTA EN LA PUPILA, EL OÍDO Y EL ALMA DEL ESPECTADOR ESE BREVÍSIMO INSTANTE EN QUE EL PAN DEL ARTE ES NUESTRA RACIÓN DE ETERNIDAD.

Sergio Márquez, tenor











REPORTAJE F

FOTOGRAFICO



LA PLAZA DEL

Sanzon

REPORTAJE FOTOGRÁFICO DE
SANDRA HORDÓNEZ

Los pueblos tienen en sus costumbres importantes formas de resistencia a la cultura hegemónica, que busca hacer del mundo un espacio uniforme y aburrido. La Plaza del Danzón es el resultado de esa lucha por defender la diversidad cultural: es un espacio de resistencia, si consideramos que el lugar es el resultado de la auto organización ciudadana, que ha sabido conservar su singularidad y el derecho a vivir la ciudad.

La Plaza del Danzón es, por tanto, un ejemplo de cómo la danza inaugura el espacio público como lugar de encuentro y convivencia. Aquí los protagonistas son todas las personas que cada sábado del año se reúnen en la Plaza de la Ciudadela, en el centro de la Ciudad de México, para bailar.

Cuerpos de jóvenes y viejos abren una fisura en la enloquecida rutina de la ciudad para dar espacio y tiempo al gozo, a la fiesta, que son las mejores formas de defender la vida.

El lugar es testimonio de la potencia de la cultura popular, que nos invita a celebrar al cuerpo y al movimiento. ■



























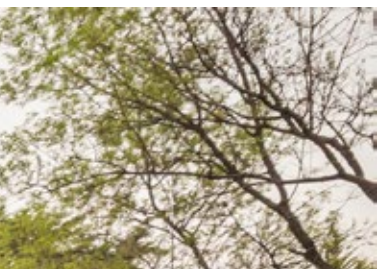












































SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas



"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".

Programación sujeta a cambios INBA 01800 904 40 - 52 2 1964 - 1000 56300 8



INBAmx



@bellasartesinba



bellasartesmex